REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ORGANE DE LA SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN

depuis le 1er janvier 1878

RECUEIL TRIMESTRIEL

DIRIGÉ PAR

M. LE CHANOINE J. CORBLET

Membre de la Société de Saint-Jean
Correspondant de la Société nationale des Antiquaires de France
et du Ministère de l'Instruction publique.

VINGT-DEUXIÈME ANNÉE

Deuxième série, tome IX (XXVIe de la collection).

ARRAS
LIBRAIRIE DU PAS-DE-CALAIS
rue d'Amiens, 41 et 43
P.-M. LAROCHE, DIRECTEUR

PARIS
PILLET ET DUMOULIN
IMPRIMEURS
rue des Grands-Augustins 5.

MDCCCLXXVIII

CALENDRIERS POPULAIRES

DU TEMPS PASSÉ

Diverses personnes ont demandé parfois si je ne publierais pas prochainement une seconde édition de mes *Caractéristiques des Saints*. Cela leur est facile à dire, et dans le fait, je ne laisse jamais passer l'occasion de préparer maint éclaircissement ou nouveaux apports à ce travail imprimé en 1867. Mais outre le loisir qui me manque trop souvent, il faut tenir compte aussi du droit des éditeurs qui veulent écouler leur livre complétement avant de se dessaisir du droit de propriété.

Ceux donc qui voudraient voir les remaniements nouveaux, dont cet ouvrage est susceptible, n'ont qu'à favoriser une vente plus rapide de mes deux volumes in-4°, où M. L. Delisle voulait bien reconnaître une étude remarquable. Je ne demande pas mieux que d'y ajouter d'autres gravures encore (quoiqu'il y en ait déjà plus de cinq cents), et même d'y donner place à plusieurs Saints qui avaient été oubliés. Pour que l'on sache, sur un seul article, ce que je suis prêt à donner d'améliorations, voici une nouvelle édition des *calendriers*, avec notes et documents qui ne se trouvaient pas dans mon premier tome. La matière est assez curieuse pour intéresser plus d'un amateur, d'autant qu'elle laisse encore bien des questions pendantes sur lesquelles on pourra s'exercer à son aise et me devancer désormais librement, sans jalousie de ma part. Mais comme ceci n'est qu'une sorte de *spécimen*, j'y laisse des renvois qui se réfèrent au travail primitif (1867).

L'année ecclésiastique étant la base de tout almanach populaire en pays chrétien, mais très-particulièrement pour des catholiques (comme l'était toute la chrétienté jadis), la plupart des gens ont toujours eu grande affaire de prévoir le retour des fêtes qui formaient les points de repère pour une foule de devoirs et d'intérêts non-seulement religieux, mais civils. Quantité de proverbes témoignent comme quoi le nom des saints était devenu le moyen mnémotechnique de la météorologie quelconque et de l'astronomie approximative du vieux temps, pour diriger l'économie populaire. Quant à ceux qui exprimaient les principales variations du jour et de la nuit, on doit se souvenir qu'ils ont été mis un peu en défaut par la réforme grégorienne qui retrancha dix jours à l'année 1582; et qu'ils n'avaient pas d'ailleurs les prétentions de nos annuaires scientifiques actuels, établis sous la responsabilité de commissions savantes.

On disait donc, à tort ou à raison, que les œufs destinés à être gardés en ménage devaient avoir été pondus entre les deux Notre-Dame (d'août et de septembre), c'est-à-dire dans la seconde moitié d'août et dans la première semaine du mois suivant.

L'*Été de Saint-Martin* (11 novembre) désignait les derniers beaux jours de l'automne. Approximativement, les saisons devaient se déterminer par les fêtes suivantes: à la Chaire de saint Pierre à Antioche (22 février), le printemps ; à saint Urbain pape (25 mai), l'été ; à saint Barthélemi (24 août), l'automne ; et à saint Clément pape (23 novembre), l'hiver [1]. Évidemment cette moyenne n'était pas acceptée au même titre à Drontheim ou en Islande qu'à Syracuse, à Rhodes ou en Chypre ; mais je parle surtout de nos contrées qui avaient ces axiomes entre autres :

« A la Saint-Denis (9 octobre),
Bécasse en tout pays. »

« A la Saint-Thomas (apôtre, 21 décembre),
Les jours sont au plus bas. »

[1] L'hiver (avec l'Avent) commence l'année ecclésiastique ; c'est affaire de liturgie, qu'il n'est pas besoin d'expliquer en cet endroit. Mais voici l'ancienne formule en vers techniques, comme les aimaient nos pères pour fixer leurs souvenirs d'école :

Dat Clemens hyemem, dat Petrus ver cathedratus;
Æstuat Urbanus, autumnat Bartholomæus.

« A l'an neuf (1 janvier),
Les jours croissent du pas d'un bœuf;
A Saint-Antoine (17 janvier),
Du repas d'un moine. »

« A la Chandeleure (2 février),
Les jours ont crû de plus d'une heure. »

« A la Saint-Blaise (3 février),
Le froid s'apaise. »

« A la Saint-George (23 avril)
Sème ton orge,
A la Saint-Marc (25 avril)
Il est trop tard. »

« A Saint-Honoré (16 mai), les pois verts. »

« A Saint-Barnabé (11 juin),
La faux au pré. »

« La Saint-Jean (24 juin, terme des redevances) à regret voit
Qui corvée ou rente doit. »

« A la Madeleine (22 juillet)
La noix est pleine,
A la Saint-Laurent (10 août)
On fouille dedans. »

A la Saint-Leu (1 septembre),
La lampe au cleu [1]. »

« Saint-Crépin (25 octobre), la mort aux mouches. »

« A Saint-Jude et Saint Simon (28 octobre),
Comptez sur la froide saison. »

Dans la Suisse romande, on dit :

« Pentecôte, fraises à la côte » ;

parce que, dès la fin de mai, la fraise abonde sur les pentes des Alpes, surtout dans les endroits exposés au midi.

[1] Ce qui n'empêcha pas que, chez les Allemands, la fête de S. Michel (29 septembre) fût appelée *S. Michelstag zu dem Licht,* parce que vers ce moment de l'année plusieurs ouvriers travaillaient le soir à la chandelle ou à la lampe. Il n'y a vraiment pas de quoi disputer au sujet de fin septembre ou commencement du même mois, surtout avec différences notables entre les degrés de latitude. Puis, S. Leu était assez peu connu hors de France. Rappelons-nous aussi que la réforme papale du calendrier, à la fin du XVIe siècle, raccourcit l'année (une fois pour toutes) de presque un demi-mois.

En Lombardie :

Sant Antonio (17 janvier) da la gran freddura ;
San Lorenzo (10 août), gran caldura. Etc., Etc [1]. »

De même encore pour les pluies du solstice d'été, mises au compte de sainte Pétronille (31 mai), de saint Médard (7 juin), de saint Gervais (19 juin), ou d'autres fêtes de ce dernier mois.

Les plantes avaient aussi des noms pris dans le même ordre d'idées, communément d'après l'époque de leur floraison ; et, si vague que fût parfois cette trace d'observation populaire, elle fixait un souvenir utile, même scientifiquement. Ainsi la fleur de sainte Agnès, ou rose de Noël (*Elleborus niger*), rappelait à tout chrétien que décembre et janvier lui montreraient ce végétal en sa parure. Il y avait la fleur de saint Valentin (*Crocus mœsiacus*, ou *vernus*) ou safran printanier, pour la mi-février ; fleur de saint Joseph (*Ornithogalum luteum*) ou étoile jaune de Bethléem, vers la fin de mars ; peut-être à cause de l'Annonciation. L'alleluia (*Oxalis acetosella*) ou surelle répondait aux Pâques les plus précoces, conformément à notre dicton : « Arriver comme mars en carême. » Il y avait d'ailleurs pâquerettes (*Bellis*) et pentecôtes (divers *Orchis*, ou *Ophrys*), dont les noms un peu flottants s'accommodaient au commencement et à la fin du renouveau ; puis la fleur des Rogations (*Polygala vulgaris*) pour fin avril, et l'herbe à la Trinité (*Anemone trifolia*) en avril et mai. Je pourrais en indiquer bien d'autres [2], mais cela suffit

[1] Maints dictons semblables ont été rassemblés par M. le baron de Reinsberg-Düringsfeld dans le *Jahrbuch für romanische litteratur*, t. V (1864), p. 361-392. Cf. Romania, avril 1871, p. 294-297.

L'ancienne popularité du calendrier ecclésiastique est bien reconnaissable dans les noms donnés par la marine espagnole à ses nombreuses découvertes du XVe siècle et du XVIe (Ascension, Sainte-Croix, Pâques, la Trinité, S. Vincent, Ste Lucie, etc.). Leur ensemble formait comme un journal de bord accessible à toute la chrétienté.

[2] *Les herbes de la S. Jean* (soit *l'Évangéliste*, 6 mai ; soit *le Précurseur*, 24 juin) étaient nombreuses, comme l'indique une vieille locution populaire. Quelques caille-lait (*Gallium*), par exemple, faisaient partie de cette tribu artificielle ; comme aussi la Gratiole-herbe-à-pauvre-homme (*Gratiola officinalis*) qui fleurit en juin, et le *S. John's wort* qui est notre orpin ou joubarbe des vignes.

Parfois, cependant, ces noms indiquent moins une époque de floraison qu'un

absolument au sujet actuel, et fait voir que le *Calendrier de Flore* imaginé par des amateurs modernes, avait été plus qu'entrevu par les bonnes gens d'autrefois. Seulement, alors on visait à quelque chose comme une flore du paradis, et la botanique linnéenne entendit généralement se passer des habitants du ciel. D'où il est résulté, entre autres drôleries, qu'on a chaussé Vénus de sabots (*Cypripodium calceolus* ou *calepodium Veneris*, Sabots de la sainte Vierge) pour écarter la Mère de Dieu qui n'en eût pas fait fi dans son humilité de femme obscure et quasi campagnarde.

Les diplomatistes savent en outre combien il faut être familiarisé avec l'année liturgique pour déterminer le sens des dates qui accompagnent mainte charte [1] : c'est que les données du Bréviaire et du Missel étaient singulièrement connues par nos ancêtres du moyen-âge.

Aussi un calendrier populaire se compliquait facilement de préceptes économiques rattachés aux pieux souvenirs qui en précisaient l'application conformément à l'expérience traditionnelle. Par là s'explique ce qu'on raconte du roi de Prusse Frédéric II dans une discussion avec son jardinier. Le prince, au commencement d'un mois de mai dont la température était singulièrement douce, témoigna son étonnement de ce que les orangers n'avaient pas été mis hors des serres ; il lui fut répondu qu'on ne devait pas se fier au printemps jusqu'à ce que fussent passés *les trois saint de neige* (saint

remède à quelque mal dont le saint était patron. Ailleurs ce semble être l'indication d'un village ou d'une contrée qui avait mis la plante en renom.

Je ne présente donc pas cette nomenclature botanique comme fort simple et tout-à-fait lumineuse dans la pratique journalière, mais comme curieuse pour le moins, et dépositaire d'une synonymie historique après tout.

[1] Bien des indications utiles sont réunies à ce sujet dans le *Calendarium chronologicum* du Père A. Pilgram. Il faudrait en outre, comme pour la botanique populaire, que nous fussions renseignés par quelque manuel semblable sur les contrées slaves et grecques (Cf. Martinov, *Annus græco-slavicus*) ; sans compter la Grande-Bretagne, l'Italie et les pays scandinaves (Cf. *Romania*, janvier 1877, p. 3, svv.). Car chaque nation, diocèse même, peut honorer légitimement des saints ou saintes que ne mentionnent pas le Bréviaire ni le Martyrologe romain. De sorte qu'on ne cesse pas d'être bon catholique pour ne guère connaître ces patrons locaux ou spéciaux, surtout lorsqu'on n'habite pas les régions qui les fêtent.

Mamert, saint Pancrace et saint Servais ; 11, 12 et 13 mai). Un monarque aussi esprit-fort jugea qu'opposition et superstition étaient deux impertinences bien marquées dans des gens de son service. Les orangers furent donc amenés dehors par ordre.... et gelés par l'un des saints que redoutait le vieux jardinier d'après la tradition de son état. A la suite de cette malencontreuse confirmation, les observateurs patentés constatèrent que du 10 mai au 13, une diminution de température se déclare presque toujours [1]. On en cherche encore la raison scientifique : mais pratiquement, les bonnes gens avaient ce qui importait le plus, avec leur axiome qui déplaisait si fort à l'ami couronné de Voltaire.

Quand le moyen âge encore disait que les nuits de l'octave de saint Laurent (10—17 août) étaient marquées par des larmes de feu tombant du ciel, on aurait pu en prendre, bien avant notre siècle, une occasion de reconnaître la périodicité des *maxima* dans les chutes d'aérolithes ou essaims d'étoiles filantes, à deux mois de l'an (août et novembre). Mais les observatoires ne se souciaient guère du calendrier dévot ou des dictons de paysans.

Pour fixer ces divers souvenirs et les éléments du calendrier, dont nous nous occupons à peine aujourd'hui parce qu'un almanach se vend quelques centimes, le moyen-âge, antérieur à l'imprimerie, devait se donner un certain mal. Les peuples scandinaves paraissent s'en être mis particulièrement en peine ; apparemment parce que le peu de densité de la population y réduisait bien des familles à se diriger isolément dans le comput une fois appris, sans que les communications avec la paroisse et les relations de voisin à voisin permissent de s'en reposer sur autrui. On se fabriquait donc, avec du bois et son couteau, un manuel portatif qui pût servir longtemps sans avoir besoin d'être renouvelé. Les musées (non pas chez nous, que je sache) en ont conservé des exemplaires où l'interprétation s'est fourvoyée plus d'une fois, pour n'avoir pas assez compris que

[1] Arago, *Astronomie populaire,* t. IV, p. 569. — *Revue des Deux-Mondes*, avril 1874, p. 367, sv. Cela se retrouve, selon F. Magnusen, en Scanie vers le 27 avril, où commencent les huit nuits les plus redoutées pour les récoltes. Aussi est-ce vers cette époque que la superstition du Nord a placé les grandes courses nocturnes des sorcières. En Norwége, les nuits fatales sont vers le 13 mai, comme l'entendait le jardinier prussien de Frédéric II.

le calendrier religieux s'y mêle avec l'annuaire civil ou économique [1].

J'en choisis un exemple dans le bâton runique (*Rim-Stok*), publié par une petite brochure de M. Jens Wolf (Paris, 1820). Commençons, n'importe pour quel motif, au mois de décembre qui est celui des grandes réjouissances dans le Nord.

Une fois pour toutes, disons que la ligne supérieure est destinée aux jours de la semaine (lettre dominicale) indiqués par sept caractères runiques, qui recommencent après chaque trait vertical coupé par une croix de Saint-André (comme on dit) et qui correspond à notre H. Mais, comme la théorie du comput n'est pas mon objet, laissons ce qui regarde les cycles solaire et lunaire (nombre d'or),

[1] Quelques-uns se trouvent dans les *Oldnorthern runic monuments*, publiés par M. G. Stephens (t. II, p. 866-873); mais l'auteur avoue qu'on n'y a guère trouvé des interprétations satisfaisantes, et ne semble pas lui-même en être fort en peine. Il faudrait étudier aussi à ce point de vue les détails du *Calendar of the anglican church* (p. 18-30), où l'éditeur ne paraît pas avoir voulu percer bien profondément.

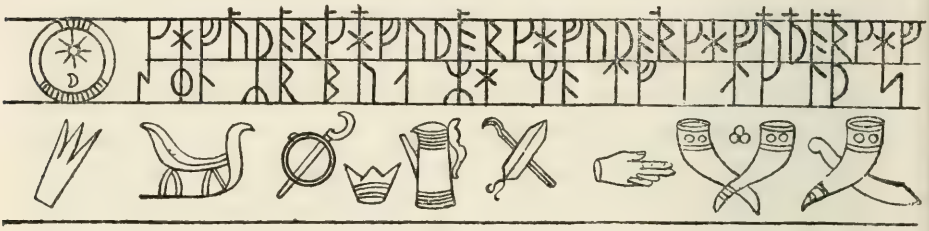
Schœpflin avait serré cette matière de plus près, avec les connaissances que pouvait lui prêter une partie de l'Alsace demeurée catholique, et en tenant compte des travaux antérieurs. Il ne reste pas moins à faire une étude comparée de tous ces vieux monuments exécutés par le peuple, pour les expliquer mieux que je ne saurais le faire à propos d'un seul.

On doit avoir présenté vers 1840, à l'Académie de Saint-Pétersbourg, un mémoire du Pasteur Hipping sur les calendriers runiques (Cf. L. Frati, *Di un calendario runico... di Bologna*, prefazione, not. 1). Mais le dépôt en a été fait, sans plus, dans les cartons de l'Académie impériale; et je soupçonne fort qu'un luthérien, même ecclésiastique (puisque le luthéranisme prend le nom d'église), aura peu compris les traces de catholicisme qui se mêlent sans cesse à ces vieux témoignages populaires du comput papiste. Ce qu'en disent parfois ces docteurs tard venus (même évêques, lorsqu'ils en ont), serait à faire pouffer de rire un chantre de nos villages. Car les ministres protestants, à tous degrés, sont fréquemment d'ignorance merveilleuse en ces matières. J'en ai maint exemple à la disposition de qui voudrait demander la preuve. Le tout, sans doute, en vertu d'un magnifique mépris pour *les siècles d'ignorance* sur lesquels n'avait pas encore lui l'astre de Luther et de Calvin.

Je ne saurais dire si le sujet des calendriers populaires a été repris sous œuvre avec une certaine entente des vieux monuments, par M. Butcher (*The ecclesiastical calender, its theory and construction*; Londres, 1877); car ce livre ne m'est connu que par son titre.

pour nous borner à peu près à la ligne inférieure où sont rappelés les usages civiles et religieux [1].

DÉCEMBRE.



Au-dessous du grand cercle qui annonce pour le 1er décembre, six heures de jour et dix-sept de nuit, je crois voir l'extrémité d'un bâton ferré ou un crampon, pour indiquer les précautions à prendre en hiver dans un climat aussi rude que l'est celui de la Suède ou de la Norwége. Puis, sous les cinq premiers jours du mois, c'est un traîneau, le grand moyen de transport lorsque la neige et les fortes gelées ouvrent une route à peu près partout [2]. Du 6 au 8, la crosse rappelle saint Nicolas (6 décembre), qui devait être cher à une nation de marins, d'autant plus que l'Église d'Aarhuus prétendait posséder des reliques insignes de ce grand évêque. Le cercle croisé par la crosse se retrouve à peu près dans d'autres calendriers scandinaves, et semble destiné à indiquer le départ prochain du soleil ou l'année qui se renouvelle en finissant [3]. La petite couronne pourrait

[1] Le même motif n'a fait omettre un petit tableau supplémentaire (ou plutôt *introductoire*) destiné à la marche du soleil dans les signes du zodiaque.

[2] Schœpflin croit avoir vu, sous le 4e jour de ce mois, quelque chose comme une petite chapelle. Ne serait-ce pas la tour de Ste Barbe? Cf. *infra*, v. *Tour*.

[3] Peut-être aussi voulait-on exprimer de la sorte les huit jours durant lesquels S. Nicolas est censé visiter les familles, pour festoyer ou morigéner les petits garçons ; usage extrêmement répandu jadis dans presque tous les pays germaniques, et dont les traces persistent encore en plus d'une province septentrionale (même walonne). Puis, à raison du voisinage de Noël, il arrive en bien des endroits que presque tout le mois de décembre devient fête pour les enfants.

Cependant le grave Schœpflin déclare qu'il a rencontré en ce même lieu des calendriers scandinaves, un serpent qui se mord la queue ; comme pour indiquer que décembre termine et recommence le cours du soleil. On sait surabondamment

faire penser à la sainte Vierge, et alors on l'expliquerait par la fête de sa Conception. Mais il est facile de voir dans tout ce calendrier, que la Mère de Dieu y est constamment indiquée par une couronne beaucoup plus ornée, D'ailleurs la Conception de la sainte Vierge, appelée dans le Moyen-Age la *Fête aux Normands*, ne devait sûrement pas ce nom aux Normands de vieille souche, mais à ceux de Normandie et d'Angleterre[1], aussi ne la trouve-t-on pas occupant une place signalée dans les calendriers populaires des nations scandinaves. En outre, cette petite couronne correspond exactement au 9 décembre. Ce sera donc Ste Anne, mère de Notre-Dame [2]. La canette de bière doit se rapporter à la même fête. D'après Wormius, les paysans danois disent qu'il faut ce jour-là verser l'eau sur l'orge pour la bière de Noël, et je pense que c'est par manière d'hommage au modèle des bonnes ménagères [3]. Selon les Norwégiens, au lieu de cette destination, le jour de Sainte-Anne doit être consacré à

que Noël était en mainte contrée, comme le premier jour de l'année chrétienne ; et l'année ecclésiastique persiste encore à débuter par l'Avent (*pars hyemalis*).

[1] Elle passe même pour avoir été ordonnée à Cantorbéry par S. Anselme, qui venait de l'abbaye normande du Bec.

Dans le *Calendar of the anglican church* (p. 149), cette fête semble indiquée par une figure d'amande ouverte (comme plante dicotylédone) la pointe en bas (Cf. *supra*, v. *Amande*), bien plutôt que par un cœur (Cf. *Calendar*..., p. 21, 25 et 18). Mais l'auteur ou éditeur pourrait n'avoir pas suffisamment constaté la liaison bien exacte entre les signes presque hiéroglyphiques et le jour précis auquel on prétendait que la solennité se rattachât. En outre, le mois de décembre y a tout l'air d'être particulièrement négligé dans l'exposition quelconque qu'il a reçue (Cf. *ibid.*, p. 147-156 ; et p. 30). Je suppose qu'après avoir accepté d'abord cette cryptographie comme notation ecclésiastique assez originale, sans être fort claire, on se sera découragé à la longue, faute de pouvoir maintenir le système jusqu'au bout. Car, encore une fois, il faut dans ces signes mystérieux pour nous, ne pas tout attribuer à pure dévotion, et faire aussi la part des usages civils qui se mêlent aux souvenirs de foi et de piété.

[2] On fêtait jadis Ste Anne trois fois dans l'année, surtout chez les Grecs : le 9 décembre rappelait la conception de Marie dans son sein ; le 25 juillet, on faisait la commémoraison de sa mort, et le 9 septembre était la fête de son mariage. Or on sait que les Scandinaves avaient emprunté plusieurs usages aux Byzantins, par suite des nombreux voyages qui s'effectuèrent longtemps de la mer Baltique à Constantinople.

[3] Wormius imaginait que cela provient d'un calembourg entre Anne et *Kanne* (canette). J'aime à croire qu'il se trompe dans ce singulier rapprochement, quoi-

laver les vêtements et le linge qui serviront aux fêtes de Noël. Tout cela peut-être en l'honneur de la grand'mère de Notre-Seigneur, comme patronne des maîtresses de maison.

A la suite, je crois voir des ciseaux ou une navette, et peut-être une ensouple, un écheveau de fil ou de laine, pour marquer les travaux de l'hiver où l'on est forcé de garder la maison. Vers le 21, une main rappelle saint Thomas (21 décembre), qui ne voulut pas croire à la résurrection de Jésus-Christ s'il ne mettait le doigt dans les plaies causées par les clous, et la main dans celle de la lance [1]. M. Wolf veut y voir un gant, comme garantie contre le froid ; mais dans ces pays septentrionaux, il serait un peu tard à la fin de décembre pour se procurer des gants, après s'être servi de traîneaux pendant trois semaines. D'ailleurs, d'autres almanachs scandinaves joignent à cette main deux espèces d'épieux qui sont évidemment les lances dont saint Thomas fut percé.

Les deux cornes à boire qui se croisent vers le 25 décembre indiquent les festins que Noël amène à sa suite [2]. Si ces espèces de gobelets paraissent déjà avant le jour même de la fête, c'est qu'il a fallu d'avance songer aux provisions; aussi quelques calendriers

qu'il faille bien çà et là en accepter d'autres qui ne valent guère mieux. Cf. *Rébus* et *Calembourg*.

[1] Joann. II, 20, 24-29. Je ne crois pas qu'on ait songé à la légende apocryphe où un chien apporte devant l'apôtre la main de celui qui l'avait souffleté. Cf. *Vitraux de Bourges*, pl. II ; et n° 83 (p. 144).

L'Évangile (Joann. xx, 26-29) suffisait amplement pour que tout fidèle vît clair dans la représentation abrégée qu'adopte notre almanach du Nord.

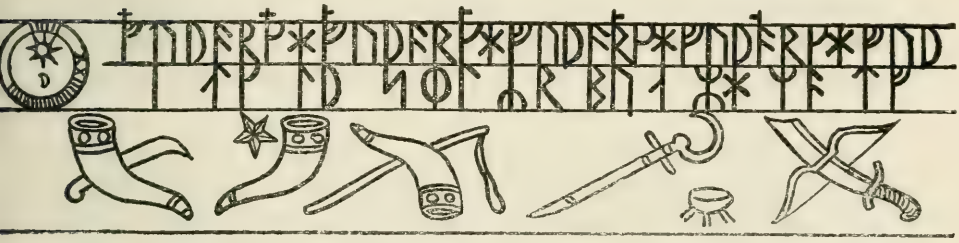
[2] Celui qui serait surpris de voir des cornes employées en manière de coupe chez les peuples du Nord peut consulter les *Études* de M. Édélestan du Méril *sur quelques points d'archéologie*, p. 423.

Je n'ai pas à mêler ici l'antiquité classique et les souvenirs norrains ; mais dans la France du Moyen-Age cet usage se retrouve encore. A Corbie, par exemple, les vassaux du monastère avaient droit de venir le 7 mai avec une corne de bœuf qu'on leur remplissait de vin à l'entrée de l'abbaye. C'était en l'honneur de S. Gentien, martyr picard (et paysan de l'Amiénois) dont les reliques avaient été apportées aux Bénédictins à pareil jour. Aussi le nom de cette réjouissance annuelle était-il *la fête aux cornets*. Cf. Haltaus, *Jahrzeitbuch der Deutschen D. Mittelalters*, p. 104.

Plus tard, les *cornets* ne paraissent guère que comme encriers dans l'outillage des écrivains ou copistes (évangélistes, entre autres).

runiques marquent-ils un tonneau vers le 22 décembre, afin qu'on se souvienne de préparer sa bière à temps pour être en mesure de recevoir ses hôtes. Trois petits globes placés entre les deux cornes (Cf. *supra*. p. 156), figurent probablement les pierres sous lesquelles mourut saint Étienne (26 décembre). Sur la fin du mois, les joies de la table recommencent, ou plutôt continuent et se ravivent au besoin par le jour des Innocents (28 décembre) que marque un sabre croisé avec la corne à boire.

JANVIER.



Huit heures de jour et seize de nuit, dit l'ancien Bréviaire catholique d'Upsal, qui semble bien généreux en fait de lumière ; ici ce n'est (compte rond) que six heures de jour. Faudrait-il en conclure que le calendrier est norwégien ? D'autres indications en feraient douter.

Renouvellement de banquets, causé par la Circoncision (1er janvier), que l'on reconnaît au couteau croisé avec la corne à boire. L'étoile marquée sous le 5 janvier annonce la veille de l'Épiphanie [1], mais pour la fête on se remet à boire, si tant est qu'on l'ait inter-

[1] L'étoile, mais non pas à cinq pointes (comme nous la donnait M. J. Wolf, plus ou moins exactement) caractérise aussi cette grande fête dans un vieil almanach britannique (*Calendar of the anglican church*, p. 18, sv.). Mais si la croix à double traverse (*ibid.*, et p. 36) y désigne réellement le 14 janvier, ce pourrait être une indication plausible de l'époque des Plantagenets. L'énorme diocèse de Poitiers, avant le XIVe siècle, devait le faire passer comme valant bien les métropoles anglaises d'York et de Cantorbéry, surtout sous une dynastie qui possédait l'Anjou et le Poitou. Aussi plusieurs églises de la Grande-Bretagne sont-elles dédiées à S. Hilaire. Éléonore de Guyenne n'y aura pas nui avec son apanage, et mon observation vaudra du moins pour le XIIe siècle ou le commencement du XIIIe.

rompu. Aussi la corne renversée après ces jours de bombances annonce que le temps des franches lipées est fini, et qu'il faut se remettre au travail. C'est ce que dit encore le fléau qui va servir à battre en grange pour lutter contre le froid et la réclusion forcée, à moins qu'on n'y veuille voir un fouet mis au repos comme les cornes à boire, parce que les bêtes de trait vont être ramenées à l'écurie, après avoir transporté les convives durant les deux semaines de grandes fêtes.

La Grande-Bretagne exprimait aussi la reprise des travaux domestiques après l'Épiphanie, en donnant le nom de *sainte Quenouille* (S. Distaf's day) au lendemain du jour des Rois. Ce qui voulait dire que douze journées de réjouissances devaient alors prendre fin pour faire décidément place aux besognes quotidiennes du ménage.

Rien n'indiquant ici saint Canut, ni au 7 janvier ni au 19, celui qui ne tiendrait pas compte des calendriers locaux pourrait songer à conclure que notre almanach runique n'a pas été exécuté dans les États de la monarchie danoise ; et que nous avons sous les yeux un travail exclusivement suédois, sauf peut-être la Gothie. D'autres preuves sembleront dans la suite appuyer cette conjecture ; mais ici la conclusion serait mal établie dès ce début, pour avoir été trop hâtée [1].

La grande crosse qui, posée obliquement, occupe tant d'espace, me semble destinée à unir le 19 janvier avec le 24. Le premier de ces jours est la fête de l'évêque martyr *saint Henri* (Henric), coopérateur du roi *saint Éric*, dans la conversion de la Finlande ; et le 24 est la translation des reliques du saint roi [2]. Aux deux termes donc, ce sont deux martyrs dont l'œuvre a été commune, et que la dévotion populaire associait volontiers. L'espèce de petit tabouret qui se voit sous la partie recourbée de la crosse, a été prise quelquefois par M. J. Wolf pour un billot qui indiquerait la décapitation. Ce

[1] Les bréviaires scandinaves fêtaient S. Canut le 10 juillet, jour de sa mort, et non pas au mois de janvier, comme dans le Bréviaire romain. Il ne faut donc pas imaginer trop vite que ce roi n'occupât aucune place dans la pensée de l'homme dont nous étudions le calendrier populaire.

[2] C'est l'anniversaire du jour où ses ossements furent transportés de la vieille Upsal dans la nouvelle (*Upsalia orientalis*), si je ne me trompe.

pourrait bien être aussi son vrai sens à cet endroit pour désigner un jour d'assises judiciaires, car d'autres calendriers runiques ont une hache au même lieu.

L'Angleterre avait également ses *termes de justice* (pour déposer plainte), qui correspondent assez aux indications de notre almanach norrain : janvier, mai et septembre [1].

Le sabre croisé avec un arc, et dont la pointe correspond au 25 janvier, indique peut-être la conversion de saint Paul. Ce signe conviendrait mieux au jour de son martyre, et nous l'y trouverons en effet. Mais c'était, avec le livre, la caractéristique de l'Apôtre ; et le Moyen-Age y voyait même un symbole de ses premières haines contre le christianisme :

« *Mucro furor Sauli, liber est conversio Pauli* [2]. »

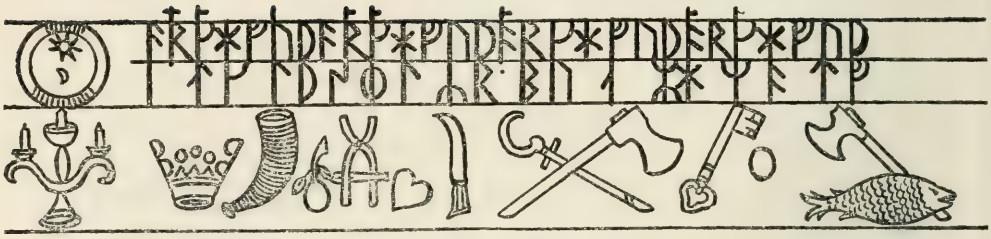
Quant à l'arc, on pourrait absolument imaginer qu'il annonce un jour néfaste (*ægyptiacus*), ordinairement marqué au 25 janvier par les almanachs du Moyen-Age. Mais ce doit être plutôt le commencement des grandes chasses d'hiver, car sur d'autres bâtons runiques on trouve ici des rets ou une arquebuse.

Qui dirait encore que ce ne fût pas un autre mémorial du bréviaire romain ? car il ne faut pas trancher des questions si peu évidentes. Je proposerais donc d'y voir, par ampliation, saint Sébastien qui fut percé de flèches, et le pape saint Fabien décapité sous Dèce ; tous deux honorés ensemble le même jour (20 janvier).

[1] Cf. *Revue britannique*, janvier 1852, p. 225.

[2] Je ne réussis pas à comprendre ce qu'il peut exister de rapports entre cette fête et les traits qu'on veut lui adjoindre dans le *Calendar of the anglican church*, p. 18, sv. Le même motif me fera omettre plusieurs indications tout aussi obscures pour moi jusqu'à nouvel aperçu, et qui se référaient apparemment à des coutumes civiles dont je suis trop peu informé pour hasarder une réponse présentable. En pareil cas, le mieux est toujours de s'abstenir, et tenons-nous y jusqu'à éclaircissements indéniables ou de haute probabilité.

FÉVRIER.



Neuf heures de jour ; le Bréviaire d'Upsal marque dix pour le jour et quatorze pour la nuit. Ce n'est pas la peine de se quereller pour si peu.

Le candélabre à plusieurs branches [1], rappelle que le mois débute à peu près par la *Chandeleur* (Purification de la très-sainte Vierge), fête qui était dans les contrées scandinaves une répétition en petit des réjouissances de Noël. Le nom de *Chandeleur* lui vient de ce qu'à la messe les fidèles portent des cierges en mémoire des paroles prophétique du vieillard Siméon sur l'Enfant-Jésus [2] : « C'est la lumière qui éclairera les Gentils. » La couronne de reine qui se voit à toutes les fêtes de la Mère de Dieu, ne montre pas cette fois bien clairement à quel jour il faut la rattacher, mais le 2 du mois est surmonté d'une petite croix qui semble mettre en saillie les fêtes chômées. On a pu s'en apercevoir déjà par les solennités de Noël, de la Circoncision et des Rois.

De même, le 3 février n'est pas superposé bien exactement à l'indication de saint Blaise ; mais, comme en d'autres cas, une espèce de croix privée d'un de ses bras, fait reconnaître que là se rapporte le signe le plus voisin dans la troisième ligne [3]. Saint

[1] Un signe sommaire semblerait avoir la même signification dans le *clog-almanak* gravé pour M. H. Parker (*Calendar...*, p. 20). Mais en tout cela, il serait bon que les savants scandinaves nous tendissent la main en prenant la peine de remonter plus haut que Luther et consorts, toute mauvaise honte à part.

[2] Luc. II, 25-32 : « Lumen ad revelationem gentium, » etc.

[3] On évitait ainsi la complication disgracieuse d'un autre calendrier runique, mais français, publié à Bologne par M. L. Frati (1842, petit in-folio). Là les figures occupent comme elles peuvent le champ qui leur est destiné ; mais des

Blaise est désigné par le cornet ou trompe de chasse ; non pas que rien d'historique le rapproche de saint Hubert, mais parce que *blasen*, *Blas*, dans les langues germaniques, signifie *souffler*, *enflure* (boursoufflure, etc.), et partant *sonner de la trompe*. De là était venue l'expression *Blasmesse*, dont la bizarre équivoque se prêtait à l'interprétation en *fête de saint Blaise* ou *fête du vent* (du souffle, etc.). En conséquence, les marins scandinaves évitaient de prononcer le nom de cette fête ; et certains calendriers runiques la signalent, soit par un vaisseau voguant à pleines voiles, soit par une face humaine dont les joues gonflées font penser à un vent mythologiqne ou à un joueur de trompette. La frayeur des périls cachés sous l'homonymie de *saint Blasius* a jeté de si profondes racines, qu'actuellement encore quelques paysans danois regardent les vents qui souffleraient ce jour-là, comme présages de tempêtes pour l'année entière, et ne souffrent même pas que leurs serviteurs mangent alors aucun légume suspect d'engendrer des flatuosités.

Le fruit et la pince (ou tenailles) qui viennent après, peuvent bien indiquer sainte Dorothée (6 février) avec sa corbeille de fleurs et de fruits, et sainte Agathe (3 février) dont les seins furent coupés avec des cisailles, ou peut-être sainte Apolline (9 février) que l'on peint souvent avec des tenailles qui serrent une dent. Mais le cœur qui se voit près de là paraît annoncer que la grande pince pourrait bien être un fer à gauffres destiné à cuire des gâteaux en forme de cœur pour les réjouissances de la Saint-Valentin (14 février) ou du carnaval, qui tombe assez souvent vers cette époque.

La serpette qui est ici au milieu du mois, veut dire sans doute qu'il est temps de songer à ébrancher les arbres pour en diriger la fructification, ou pour les débarrasser des nids de chenilles ; bien

lignes plus ou moins contournées rattachent chacune d'elles à sa lettre dominicale. Je n'en reproduis rien, parce qu'on peut le trouver dans plusieurs bibliothèques en France, probablement. Il mérite au moins d'y prendre place en raison des renseignements nombreux qu'il groupe sur nos saints.

Le mois de février, dans la publication de M. H. Parker, attribue à S. Blaise un tracé où se pourrait (en y mettant de la bonne volonté) reconnaître la cornemuse, si ce n'est le bizarre instrument de musique qui s'appelait trompette marine. Mais je propose plutôt d'y voir un souvenir de Ste Agathe. Cf. *Mamelles*.

qu'à des latitudes si hautes, les insectes ne soient pas très-pressés d'éclore avant mars.

Du 15 au 21, une crosse et une hache paraissent indiquer saint Sigfrid (15 février), coopérateur du roi Olave Skotkonung dans la conversion de la Suède. La hache est le symbole d'un autre Olave, roi de Norwége, mais dont la fête appartient au mois de juillet. Cette arme semblerait donc n'être ici qu'afin de rappeler l'assasinat des trois neveux de Sigfrid (Unamann, Sunamann et Vinamann) venus avec lui pour évangéliser la Suède, et dont il recueillit les restes après leur mort. (Cf. *Tête coupée*).

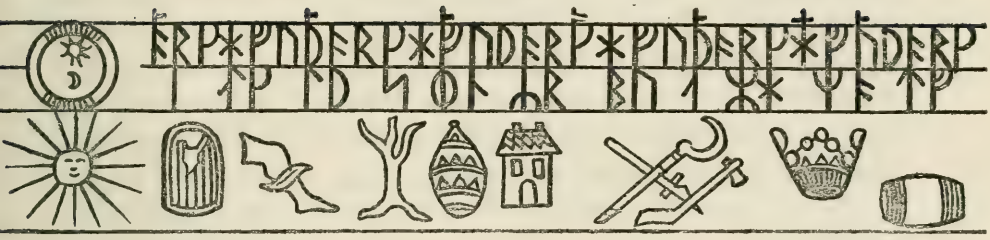
La grande clef marque la Chaire de saint Pierre à Antioche (22 février). En des climats moins âpres, cette fête annonçait l'arrivée prochaine du printemps. Ainsi, sur les bords du Léman, on disait pour ce jour :

« A la St Pierre, chaleur en terre. »

Cependant il se peut que les Genevois aient un peu surfait le patron de leur cathédrale.

Saint Mathias, apôtre (24 février), se reconnaît à sa hache; mais l'œuf et le gros poisson annoncent la proximité du printemps. Saint Pierre a dans ces contrées la réputation de jeter une pierre chaude sur la glace, c'est-à-dire qu'il la fait fondre. Aussi, vers ce temps-là, le peuple scandinave prétend que le renard ne se fie plus à la glace. En même temps les oies sauvages commencent à pondre, et les poissons (j'imagine) commencent à se montrer ; quoique généralement les saumons ne remontent guère les cours d'eau, pour y frayer, que vers la mi-juin. Néanmoins février et mars amènent souvent de nombreux saumons dans les rivières d'Ecosse, comme pour explorer le lit du fleuve. Quant à ceux qui descendent alors vers la mer, la pêche en est de mince valeur, quoique facile. Je ne sais si la Scandinavie est dans les mêmes conditions sous ce rapport, mais c'est au moins probable.

MARS.



Douze heures de jour et de nuit; c'est pourquoi sans doute, le soleil rayonne en tête de ce mois. Parfois cette face du soleil est remplacée par un visage à barbe épaisse, indiquant peut-être le vieil hiver dont l'effigie était brûlée chez les Slaves à pareil jour [1]. Or, il faut savoir que jadis les côtes méridionales de la mer Baltique étaient occupées par des populations slaves.

L'espèce de hutte où s'aperçoit quelque chose comme une tête de bœuf dominant un tas confus, me paraît un avis de laisser encore les bestiaux sur la litière malgré la verdure qui commence. La jambe qui se croise avec une sorte de navette est remplacée ailleurs par un pied. Ce semble être pour les ménagères l'indication de préparer des bas de chausses à leur famille, parce qu'on va décidément se mettre à travailler dehors.

Dans des calendriers populaires anglais, une jambe marque le jour de saint Mathias (14 février). Si elle y avait la signification que je lui prête cette fois, l'anticipation peut avoir pour cause une différence de climat. Autrement la jambe anglaise désignerait sans doute un des risques fréquents du métier dont saint Mathias est le patron (charpentiers, charrons, tonneliers, etc.); car herminette, hache, bisaiguë et doloire occasionnent maintes blessures qui sont souvent très-dangereuses.

Vers le 10, un arbre sans feuilles annonce que les bourgeons

[1] Notre ancien dimanche *des brandons* (1er de Carême, ou *Invocabit*) pouvait également indiquer que le soleil va commencer à répandre un peu plus de chaleur. Or on sait le dicton : *Venir comme mars en carême* (à coup sûr); et les Picards emploient souvent l'expression *temps de carême* pour dire un ciel sans nuages. L'équinoxe n'a lieu, du reste, que sur la fin du mois.

vont se former aux branches; aussi, près du lac de Neufchâtel, l'Annonciation est appelée *Notre-Dame des Greffes* [1]. La tiare, sous le 12 mars, indique saint Grégoire le Grand [2]; et un oiseau qui se voit souvent ici dans les calendriers runiques, a bien l'air d'être la colombe qui caractérise ce saint docteur. Un peu avant le 17, un monastère (si ce n'est la maison de saint Joseph à Nazareth. Cf. Luc. I, 26, sq.) pourrait indiquer sainte Gertrude de Nivelle; quoique j'ignore si le culte de cette abbesse brabançonne avait pénétré dans les Eglises norraines. Peut-être y aura-t-on porté la pratique de recourir à elle contre les ravages qu'occasionnent mulots et rats des champs.

Sous le 21, la crosse paraît annoncer saint Benoit; et son Ordre méritait bien ce souvenir pour la part que les bénédictins avaient prise dans l'évangélisation des Scandinaves.

La charrue indique les premiers travaux des champs. L'Annonciation (25 mars) se reconnaît, comme d'habitude, à une grande couronne de reine. C'était, en beaucoup d'endroits, l'usage de confier à la terre les semailles du printemps avant la fête de Notre-Dame, comme pour mettre sous sa protection la fécondité des champs. Au fait, nous avons vu la charrue montrer d'avance que le sol devait être préparé pour ce moment. Le tonneau qui termine le mois, pourrait à la rigueur être pris comme baril, de saint Rupert (27 mars); toutefois on ne voit pas que le culte de ce saint ait tenu grand' place dans la dévotion des peuples septentrionaux.

[1] N'y aurait il pas encore, outre l'opportunité de la saison, un souvenir de l'*évangile des vignerons* qui se lit au vendredi de la seconde semaine du carême? Aussi ce jour-là est-il parfois indiqué dans de vieilles chartes sous le nom de *vinicolæ*. Cependant une branche à rameaux sans feuilles, où M. Parker croit reconnaître l'indication de S. Chad (*Calendar of the anglican church*, p. 21), pourrait bien être un signe grossier des arbres rendus à leur parure, puisqu'on la retrouve au commencement de mai (*ibid.*, p. 23). Usages civils et indices de saison doivent être, en effet, presque toujours admis comme partie intégrante de ces mémoriaux quotidiens, lorsqu'un espace étroit n'y limite pas trop le champ de la gravure.

[2] Dans le *Calendar of the anglican church*, p. 51, cette fête semble désignée par un livre. Ce sera, sans doute, le répertoire des offices et formules liturgiques (le *sacramentaire*) que ce grand pape remania pour toute la chrétienté latine, et qu'il a comme fixé définitivement pour ses parties fondamentales.

Quelques provinces d'Allemagne avaient aussi comme axiome d'économie domestique que le vin doit être transvasé à la Saint-Benoît (21 mars), mais les paysans scandinaves devaient avoir assez peu de vin à manipuler dans leurs caves. Ce tonneau sera donc l'indication du temps convenable pour brasser la bière de mars, celle qui passe pour se conserver le mieux ; si bien que les Slaves emploient le quolibet de *bière de mars*, quand ils veulent désigner une fille qui, n'ayant pas trouvé de mari, demeure vierge indéfiniment par-delà son âge nubile.

AVRIL.

Quatorze heures de jour et dix de nuit, dit le Bréviaire d'Upsal dans ses comptes qui ne visent pas à la précision quand il englobe le mois entier sous une détermination générale.

Le vaisseau annonce qu'on peut mettre à la voile pour la navigation ou la pêche ; aussi un filet paraît-il fréquemment à cet endroit dans d'autres calendriers. Chez nous, le maquereau s'offre en cette saison, et peut avoir donné lieu au mot poisson d'avril. Les mois de printemps, d'ailleurs, abondent en poissons ; et le carême utilise fort à propos ces ressources de la *marée*.

La tiare, souvent employée ici pour les évêques (au lieu de la mitre) aussi bien que pour les papes, désigne la fête de saint Ambroise. Le 4 avril est en effet l'anniversaire de sa mort, et sa fête est marquée à ce jour-là par le Bréviaire d'Upsal[1]. Mais le Bréviaire romain n'en fait plus mention que le 7 décembre, jour de sa consé-

[1] Des chartes rédigées en Allemagne au Moyen-Age désignent également le 4 avril comme *Ambrosientag*. Cf. Pilgram, *Calendar. chronologicum*, p. 202, sq. — *infra*, sous le titre *Fouet*.

cration épiscopale. Du 4 au 7, une herse signifie probablement qu'il faut compléter les façons de la terre afin d'assurer la récolte. Plus loin, une trouble de pêcheur annonce que les eaux sont assez peuplées déjà pour que l'homme y puisse chercher facilement sa nourriture, surtout en fait de fretin et de petits crustacés.

Du 13 au 16, se voit un arbre qui pousse des surgeons et une petite fleur. C'est le printemps qui se déclare d'une façon désormais visible pour certaines essences du nord. Mais je suis plus embarrassé par une lance qui est placée la pointe en bas. Je ne sais s'il y a quelque relation entre ce signe et le dicton danois que vers Saint-Georges les insectes s'efforcent de montrer la tête hors du sol et qu'il faut alors veiller soigneusement sur eux. En conséquence plus d'un cultivateur norwégien se garderait bien de travailler à la terre le jour de Saint-Georges, dans la crainte d'ouvrir le chemin aux vers (du hanneton entre autres, probablement), qui ne demandent qu'à sortir, et profiteraient de cette ouverture pour ravager les récoltes.

Nul doute que le cheval et la lance dressée n'annoncent saint Georges (23 avril). Notre artiste ne paraît pas s'être cru capable de dessiner le corps humain, il en esquive toujours l'occasion, s'interdisant la peinture d'histoire. D'ailleurs le cheval et la lance rappelaient suffisamment un chevalier [1] ; et puis c'était l'indication du temps où l'on mettait les chevaux au vert sous la protection du saint à la *belle monture* (Cf. *Cheval*). L'arbre à peine feuillu, sur lequel perche un oiseau, se rapporte à la Saint-Marc (25 avril) dans les almanachs du nord [2]. Le coucou a la réputation de chanter pour la première fois de l'année, ce jour-là ; ou du moins d'y être en pleine fête, car en Flandre et en Angleterre il est censé apparaître

[1] Dans le *Calendar of the anglican church* (p. 22 et 64), la fête de S. Georges est exprimée encore plus simplement par un fer de lance.

[2] Le *Calendar*..., déjà cité plusieurs fois, donne quelque chose comme un livre pour marquer ce jour ; et l'on aura pu certainement signaler de la sorte un évangéliste, d'autant que S. Matthieu y porte à peu près la même désignation. Toutefois l'éditeur eût bien fait de nous dire si ses pages 22 et 66 doivent être prises pour copie ou pour succédané l'une de l'autre ; question qui pourrait lui être adressée en d'autres cas encore, et qui importe à la vraie intelligence de ses *clog-almanacks* mêlés peut-être par lui sans avis suffisant au lecteur, lequel serait ainsi fort désorienté dans l'appréciation de ce qui lui est mis sous les yeux.

le 14 de ce mois [1]. Pour la Suède et la Norwége, selon les diverses hauteurs du pôle, on revoit communément cet oiseau bizarre entre le 7 et le 30 de mai. On avait donc pu s'habituer avant la réforme grégorienne à l'attendre pour fin d'avril, en compte rond. C'est ainsi encore que nos paysans riverains de la Loire ont nommé *coucou* la *primula officinalis* qui fleurit vers le temps où l'on compte sur l'arrivée de la bête en question, comme rendez-vous immanquable à quelques jours près.

MAI.

Seize heures de jour et huit de nuit, dit le Bréviaire d'Upsal en nombres ronds. Dans ma copie, d'après M. Wolf, la division n'est pas suffisamment claire.

Le gros oiseau accroupi (sans pattes) annonce l'incubation des oies sauvages ou des cygnes, qu'il faut se garder de troubler alors dans leurs soins maternels ; et le petit volatile qu'on trouve plus loin paraît indiquer la même réserve pour les oisillons [2]. Mais les croix tronquées du 1er mai et du 3, dans la ligne supérieure, se rapportent aux deux signes croisés en second lieu sur la troisième

[1] Cet animal, comme indicateur de la belle saison, communique son nom chez nous à des fleurs printanières.

Les Lombards disent (pour leurs campagnes), en rimes peu riches, comme plus d'un dire populaire :

« Ai tre di april
Il cucco ha da venir;
Se non vien agli otto,
O è preso, ovvero è morto. »

[2] Cet oiselet semble doué de trois pattes, comme par compensation de ce qui manquait en ce genre à son gros congénère dans la gravure (je n'ose pas dire *glyptique* ou *glyphique*).

ligne. L'un est un grand bâton [1] qui désignerait le martyre de saint Jacques le Mineur (honoré avec saint Philippe le 1er mai), l'autre correspond à l'*Invention* (découverte) de la sainte croix (3 mai) [2]. Le glaive et le billot doivent rappeler une époque d'assises judiciaires, car je ne trouve pas à ce moment de l'année un martyr particulièrement fêté dans ces régions [3]. C'est tout autre chose pour le roi *saint Éric* (18 mai), dont la tête est environnée d'épis (je pense) pour associer sa solennité à l'espoir des moissons qui s'annoncent alors.

Un poisson désigne, sans doute, le moment favorable à la pêche des *aloses*; car l'Allemagne les appelle *Mayfisch* [4]. Mais je ne puis

[1] Dans le *Calendar of the anglican church* (p. 23 et 70), le premier jour de ce mois est marqué par la silhouette d'un arbre; souvenir apparemment des *mais* (arbres verts) qu'on dressait alors devant la porte d'une jeune fille enviée par les garçons, ou dans les églises pour fêter la Pentecôte. Cf. Haltaus, *Jahrzeitbuch...*, p. 250.

Nul besoin, par conséquent, de tenir cela pour caractéristique de S. Philippe ou de S. Jacques, auxquels elle pourrait cependant convenir.

[2] Sur la lithographie publiée par M. J. Wolf, ce semble être moins un bâton rencontrant la queue de l'oiseau, qu'une bannière dont la flamme descend vers la gauche du spectateur, avec une petite croix dans le champ On aurait alors eu en vue S. Philippe plutôt que S. Jacques le Mineur, qui pourtant fut assommé à coups de bâton ou de massue : et de fait, le patron de l'Espagne (25 juillet) relègue généralement dans l'ombre son homonyme. Ainsi l'*herbe de S. Jacques* (*senecio Jacobæa*) fleurit-elle au mois de juillet, tandis que d'autres séneçons (*vulgaire, des marais*, etc.) n'ont rien à faire avec S. Jacques le Mineur. Le paysan qui sculptait notre calendrier avec son couteau, serait d'ailleurs fort excusable d'avoir un peu confondu deux apôtres du même nom (quoique non pas du même mois). Combien d'artistes avons-nous aujourd'hui qui oseraient, la main sur la conscience, jeter la pierre à ce bonhomme du temps passé ?

[3] Il y a néanmoins, le 12 mai, S. Pancrace qui mourut décapité. Mais ni ce jour du mois n'offre ici aucun signe spécial dans la première ligne, ni le martyr en question ne paraît avoir eu un culte fort saillant chez les Scandinaves. Toutefois sa réputation comme l'un des *trois saints de neige* peut avoir signalé cette commémoraison aux cultivateurs du Nord.

Disons en outre que le billot pourrait bien n'être qu'une sellette (trépied) destinée à traire, et qui indiquera le lait procuré par les premiers herbages frais.

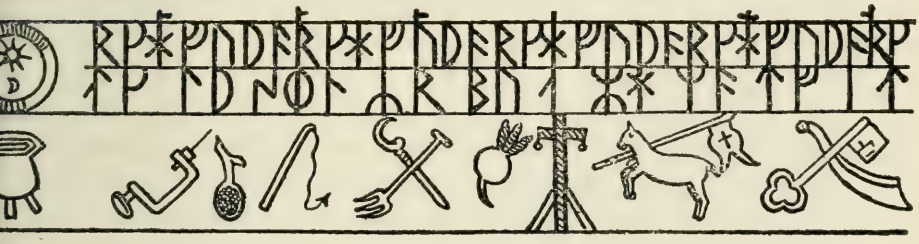
[4] Le maquereau se pêche en abondance sur les côtes de Norwège, mais principalement durant l'été; harengs et merlans y sont aussi un aliment assez commun.

Au mois de mai, il pourrait s'agir bien plutôt du saumon qui entre dans les rivières afin d'y frayer, remontant même de fortes cascades pour atteindre les

me rendre compte de l'arbre grossièrement tracé sur la tête du poisson, à moins que l'on n'y veuille voir un *mai* ou la perche à tirer le *papegai*. Cela ne voudrait-il pas dire qu'il faut veiller à la ponte des insectes ailés qui peuvent compromettre feuillage, fruits et bois?

La tiare qui vient ensuite, se réfère à saint URBAIN PAPE (25 mai) dont la fête marquait le commencement de l'été, comme nous l'avons dit ci-dessus. Par suite de sa commémoraison à l'entrée des beaux jours, ce saint passait pour donner des pronostics importants sur le résultat des récoltes. Le baquet à une main, ou seau tout en bois sans autre anse qu'une douve prolongée en manière de manche vertical (*Milchkübel* des Allemands, seille, seillon, *boeille* dans le Jura bernois) et qui sert principalement aux vachers [1] doit indiquer le lait rendu abondant par la végétation des pâturages ; et il se complète par la chaudière qui ouvre le mois suivant, pour annoncer le soin qu'on doit donner aux fromages durant ce temps-là, ainsi que je vais l'expliquer sur la rubrique *Juin*. Car ce produit ne peut être prêt immédiatement comme de la crème.

JUIN.



Dix-huit heures de jour et six de nuit, d'après le Bréviaire d'Upsal. J'ai donné tout à l'heure au chaudron une explication plausible.

sources élevées. Quant aux troupes de morue, ce mois n'est pas leur époque; quoique les conséquences de cette pêche puissent en mener le résultat jusqu'à fin mai, pour livraison définitive aux marchands exportateurs.

[1] Les gens de la Gruyère, qui se connaissent en vaches et en fromage, nomment ce meuble *broceriâ;* expression singulière pour nos oreilles, mais qui se rattache peut-être à broc (cruche de bois cerclée en fer).

ce semble ; d'autant qu'il y avait chez les Norrains des redevances à payer en fromages sur la fin de ce mois.

Le vilebrequin qui paraît se rapporter au 3e jour du mois, devrait rappeler saint Érasme, marqué à cet endroit par le Bréviaire d'Upsal (à Rome, c'est le 2). Cependant, pourquoi un tel outil ? Si d'autres calendriers du Nord n'avaient le même signe, on pourrait présumer que ce vilebrequin figure ici par erreur au lieu du treuil ordinairement attribué à ce célèbre martyr ; mais puisqu'il faut expliquer l'instrument tel que le voilà, peut-être voulait-on dire qu'il faut profiter de ce moment pour réparer les ustensiles de labourage et ceux qui doivent servir à la moisson [1]. Du reste, *Wirbel* (d'où vient *Wirbelchen*) signifie à peu près *tourniquet*, et pourrait bien n'être qu'une traduction libre de notre mot *treuil*, *cabestan*, etc.

Une espèce de grappe, sous le 5 juin, était le symbole ordinaire de saint Boniface dans les calendriers du Nord. Ce saint évêque ayant évangélisé l'Allemagne septentrionale et souffert le martyr en Frise, il était tout naturel que son culte eût passé en Scandinavie. Mais on ne s'explique pas bien quel intérêt pouvait inspirer la culture de la vigne aux paysans suédois. Cependant cette grappe de saint Boniface n'aurait-elle pas été primitivement un simple *rébus* pour exprimer son nom saxon Winfrid, où l'on aura vu le mot vin (*wine*) ? Les Français n'avaient pas de meilleures raisons quand ils ont mis la vigne sous le patronage de saint Vincent, diacre et martyr.

Le 8 correspond à une ligne de pêcheur. C'est que le jour de Saint-Médard passait pour amener les saumons adultes qui cherchent la frayère en eau douce, ou les brochets ; ces poissons remontant en effet les cours d'eau vers ce moment de l'année [2]. Sous le 12, une crosse, toujours en forme de *croissant* à ébrancher, indique la fête de saint Eskill, évêque de Strengnæs et martyr. L'espèce de fourche à

[1] En Souabe, le troisième dimanche après la Pentecôte s'appelait Dimanche des paysans (*Bauern-Sonntag.*), parce qu'à Nordlingen, ce jour-là, on tenait un marché d'instruments aratoires afin que les cultivateurs pussent s'approvisionner d'outils jusqu'au printemps de l'année suivante.

[2] Il est cependant divers lieux où la pêche fluviale du saumon commence dès le mois de mai, ce qui pourrait bien être une pratique malencontreuse et destructive de l'espèce.

trois dents ferait songer aux travaux de la fenaison, s'il s'agissait de nos climats. J'y chercherai plutôt une allusion à la fête de saint Botolf, abbé (17 juin); jour où les paysans danois ne souffrent pas qu'on répande du fumier sur les champs, parce que les récoltes seraient infailliblement brûlées, disent-ils. Le gros navet qui se voit près de là doit tenir en quelque chose à la fête de saint Botolf, attendu que, au dire des Norwégiens, toutes espèces de racines s'arrachent alors de la terre très-facilement. La culture de la betterave demanderait-elle quelque soin particulier en cette saison? Je n'en sais rien, surtout pour les pays du Nord; car je ne m'entends guère en agriculture ou jardinage, même pour l'*île de France*, qui est cependant mon pays natal [1]. Mais ne serait-il pas ici question (sous toutes réserves) du semis des gros navets (turneps, par exemple) qu'on veut récolter en automne? Les Espagnols disent :

« *Cada cosa en su tiempo,*
« *Y nabos en Adviento.* »

Convenons toutefois que Norrains et Castillans sont deux.

La grande croix, ou potence peut-être, qui est dressée sous le 17 indiquerait-elle que la fête de saint Botolf ouvrait en Norwége les sessions des grands tribunaux? Je doute que cette explication soit bien valable, car nous avons plutôt ici à faire à la Suède qu'à la Norwége, ce me semble. Je proposerais donc préférablement de voir dans cette croix le souvenir des dix mille martyrs compagnons de saint Achace (22 juin) sur le mont Ararat. La dévotion à ces saints était fort répandue en Allemagne, et ils sont mentionnés dans le Bréviaire d'Upsal. Toutefois ne faudrait-il pas expliquer plutôt cette sorte de croix, par quelqu'une des réjouissances extraordinaires (feux, etc.), qui accompagnaient la Saint-Jean?

Vers le 24, on reconnaîtra sans peine l'Agneau triomphateur (pascal), signe de saint Jean-Baptiste qui a désigné Notre-Seigneur

[1] Autour de Paris c'était encore chose quasi de fondation, vers 1816, que les radis fissent partie du déjeûner le jour de S. Marc évangéliste (25 avril) et aux Rogations (12 jours avant la Pentecôte), comme primeurs du moment. Mais le radis est une culture particulièrement activée par le jardinage moderne près des grandes villes pour les consommateurs urbains.

par le titre d'*Agneau de Dieu* [1]. Il ne faudra pas beaucoup d'efforts pour reconnaître saint PIERRE et saint PAUL, sous le 29 et le 30, à la clef croisée par un sabre. Nous avons déjà rencontré le sabre, au 25 janvier, pour une autre fête de saint Paul (celle de sa conversion) désignée probablement ainsi ; comme la CHAIRE DE S. PIERRE par une clef, et encore pour le premier jour d'août (S. Pierre-ès-liens).

CH. CAHIER,
Membre de la Société de Saint-Jean.

(*La fin au prochain numéro.*)

[1] Le *clog-almanack* publié par M. H. Parker (*Calendar...*) trace la naissance de S. JEAN-BAPTISTE au moyen d'un coutelas (p. 24), comme s'il s'agissait de sa décollation, le 29 août, et la fête de S. PIERRE par deux clefs (*ibid.*). Rien pour S. Paul dans ce monument saxon.

NOTES DE VOYAGE

—

DEUXIÈME ARTICLE *

—

Mercredi.

C'est grand hasard, dit-on, qu'un jour sans pluie à Rouen. Il nous faudra donc toute une journée courir à travers les brouillards, car le ciel nous paraît si bas, si triste, vu surtout de l'*aire* infecte de l'*Aigle d'or*, que nous ne pouvons guère espérer que quelques rayons de soleil dans l'après-midi. Néanmoins prenons audacieusement notre essor, et visitons ce matin les monuments : nous pousserons ce soir jusqu'à Saint-Sever.

Je parlerai peu de la ville en elle-même. Vieille cité des Normands, elle a conservé dans la physionomie de ses rues tortueuses et obscures quelque chose de l'air farouche des soldats de Rollon. Pour nous qui sommes habitués au grand jour et à la lumière, nous avons quelque peine à nous reconnaître dans ce dédale de ruelles sombres. Franchement, malgré tout le pittoresque qu'un antiquaire peut savourer ici à longs traits, nous préférons nos boulevards, nos larges avenues, et c'est avec plaisir que nous respirons en arrivant dans la rue Grand Pont, j'allais dire, en débarquant, car nous nageons dans des flaques d'eau.

La rue Grand-Pont, qui s'appelle un peu plus loin rue des Carmes et rue Beauvoisine, est la grande artère de Rouen. Elle coupe la ville en deux parties à peu près égales, et n'a d'autre mérite du reste que de permettre aux voyageurs de s'orienter très-facilement. Comme rue, elle est plate, sans caractère et ressemble à toutes les rues modernes. Ces devantures, ces façades de magasins, ces préten-

* Voir le numéro de Janvier-Mars 1878, p. 148.

tieuses décorations de plâtre, nous les retrouverons au Hâvre, à Rennes, comme nous les avons vues à Amiens et à Paris. Il est vraiment fâcheux qu'on ne puisse donner à nos grands boulevards, à nos rues principales un air plus monumental et plus varié. Sans aucun doute, les exigences sont aujourd'hui tout autres qu'elles n'étaient autrefois. Le commerce, si multiplié maintenant, le-va-et-vient continuel de l'employé, le mouvement incessant des voitures, ce besoin fiévreux d'arriver en toute hâte, réclament impérieusement des rues droites et larges. Si le pittoresque s'en va, les relations et la santé s'en trouvent mieux, car l'air et la lumière pénètrent partout sur la chaussée et dans les habitations. J'approuve ce progrès, mais ne saurait-on faire mieux que de copier servilement une rue de Paris, sans chercher de motifs particuliers d'ornementation, pour donner à chaque ville et même à chaque rue ce cachet spécial qui charme le touriste.

Revenons à nos vieilles rues, et puisque la pluie a cédé un peu, égarons-nous par ici, nous le pouvons sans trop d'imprudence, pour arriver à la cathédrale par les rues pittoresques que suivaient nos ancêtres.

Notre-Dame de Rouen est l'un des édifices les plus remarquables de la France et des plus intéressants pour l'histoire de l'architecture nationale. Elle offre en effet des types de toutes les époques de l'art ogival, depuis la tour du Nord, dite de Saint-Romain, qui date du XIIe siècle, jusqu'à la tour de Beurre, élégante construction du XVe siècle. Nulle part, je crois, même à Amiens, l'on ne saurait trouver de chefs-d'œuvre plus admirables que la chapelle de la sainte Vierge et les deux portails des Libraires et de la Calende. Celui des Libraires surtout, situé au fond d'une allée sombre comme toutes les rues de Rouen, produit un effet saisissant. Il est du commencement du XIVe siècle et fait le plus grand honneur à l'école Normande. Je ne sais pas si l'école de l'Ile de France pourrait nous montrer une page d'architecture plus belle. Les grandes lignes sont si pures, les détails si riches d'exécution qu'on peut sans témérité citer ce portail comme le dernier et sublime effort de l'art ogival. L'on ne sent pas la décadence comme dans les autres conceptions du XIVe siècle, et il y a une perfection, une vie que le XIIIe ne nous offre pas toujours. La scène du tympan représente le jugement der-

nier. Il faudrait passer des heures entières pour admirer le calme et la finesse de ces types angéliques, examiner tous ces morts qui se réveillent, étudier le jeu de toutes ces figures. Comme tout cela vit, parle, saisit fortement ! J'ai lu quelque part que nos artistes du Moyen-Age (ce que nos artistes modernes voudront à peine croire), frappés de l'influence que la lumière exerce sur les objets, et même sur l'imagination du spectateur, réservaient pour le nord ou le couchant les scènes terribles ou lugubres, comme celles de l'Apocalypse ou du jugement général. Je ne sais si la remarque en a été faite sur tous nos principaux monuments. Toujours est-il qu'elle est, à mon sens, très-juste, car il est facile de constater que, dans un sens opposé, une gravure, un tableau de genre gracieux, a pour nous beaucoup plus de charme, vu à la lumière du midi. Du reste, la pierre se revêt au nord et au couchant d'une teinte foncée qui convient parfaitement aux scènes effrayantes qu'on y représentait, tandis que le midi donne à la sculpture ces tons chauds et vifs qui illuminent singulièrement les bas-reliefs. Je me souviens d'avoir souvent admiré au portail sud de la cathédrale d'Auxerre, qui est aussi un chef-d'œuvre, toute une couronne d'anges recevant l'âme de S. Etienne. Est-il rien de plus gracieux, de plus céleste que ces figures ? Mais aussi de quelle douce teinte le soleil n'a-t-il pas doré notre belle pierre de Bourgogne !

L'intérieur de la cathédrale de Rouen, sans produire une aussi forte impression que celui d'Amiens, est cependant très-majestueux. Les colonnes monocylindriques du sanctuaire, d'un puissant effet, supportent des voûtes bien combinées, mais les moulures des arcades et des ogives semblent un peu maigres. Il y a encore entre les colonnes de la nef une galerie portée sur des arcs bandés au-dessous des archivoltes des bas-côtés, dont on pourrait contester l'utilité. L'architecte a-t-il voulu étrésillonner les grandes piles de la nef, ou simplement figurer une galerie de premier étage pour faciliter le service ? Son intention n'est pas nette : aussi son œuvre est-elle d'un goût douteux, et n'a-t-elle été reproduite que dans une seule église, celle d'Eu, dans le même département.

Nous trouvons, au centre du transsept, une de ces fameuses lanternes normandes qui font l'orgueil des églises de Rouen. La voûte, interrompue à l'intersection de la nef et des croisillons, laisse voir

l'intérieur de la flèche centrale. Il y a, je l'admets volontiers, une satisfaction très-légitime à considérer cette calotte aérienne, élevée de 53 mètres au-dessus du sol, et couronnée d'une flèche qui se perd dans les nues ; mais je ne crois pas que cette sorte de coupole puisse convenir à notre style ogival. Elle interrompt sans motif les majestueuses lignes des voûtes, arrête l'œil assez brusquement, et ne donne pas d'élévation à l'ensemble, à cause de ses proportions relativement trop petites. Toutefois elle est une preuve de l'admirable souplesse du génie de nos artistes, de leur science profonde de l'équilibre ; et, à ce titre, nous admirons nos coupoles ogivales, et nous ne craindrions pas de citer avec fierté le nom de ces *bâtisseurs* à côté de celui de Michel-Ange, l'immortel auteur de la coupole de Saint-Pierre de Rome.

Ce qui fait et fera toujours l'admiration des connaisseurs, c'est la magnifique chapelle de la sainte Vierge, qui, en prolongeant le regard à travers les piles du sanctuaire, produit une perspective presque sans limites. C'est peut-être la plus grande des chapelles absidales. Elle a 25 mètres de long, et date des premières années du XIVe siècle : c'est dire qu'elle nous offre un spécimen de notre art français arrivé à sa perfection. Malheureusement (tous ne seront peut-être pas de notre avis, mais on nous pardonnera de parler franchement, et nous le dirons tout bas, pour ne point nous faire lapider des Rouennais), malheureusement la chapelle est encombrée, disons, si vous le voulez, ornée de tombeaux et d'un retable aux proportions démesurées. Ces œuvres, les tombeaux surtout, dont l'un, celui de Louis de Brézé, est attribué à Jean Goujon, sont des merveilles de la Renaissance ; mais, au point de vue de l'art, elles sortent complétement des données de l'esthétique chrétienne, et ne sont après tout que de fastueux monuments de vanité. Comme tombe, je préfère dans sa simplicité celle de Richard Cœur-de-Lion, nouvellement restaurée dans le déambulatoire sud. Le roi d'Angleterre est couché, les mains jointes, sur un socle de pierre sobrement traité et regarde le maître-autel. Une simple grille de fer forgé protège la sculpture. Voilà de l'art chrétien, parce qu'ici on ne sort pas de la vérité. Que sont donc en effet les plus grands rois de la terre après leur vie ? De simples créatures couchées par la mort devant la redoutable justice de Dieu.

Ces réserves faites au sujet des tombes de Louis de Brézé et de Georges d'Amboise, on peut admirer la perfection du travail, l'inimitable délicatesse des ciselures, la variété et le mouvement de ces statuettes, qui classent ces monuments parmi les œuvres les plus éclatantes de la Renaissance. Mais, pour terminer par la remarque d'un de nos compagnons de route, quelle inconvenance, quelle impiété d'oser donner comme pendant à la statue de la sainte Vierge, celle de Diane de Poitiers !... Passons !

Le retable du fond est gigantesque. C'est tout ce que nous en dirons. Il est entièrement doré, mais ses sculptures et ses colonnes, le tableau même de Philippe de Champaigne qu'on y voit au-dessus de l'autel, ne nous empêchent pas de regretter les belles fenêtres et la riche décoration de leur vitraux.

Nous sortirions bien par le grand portail, mais il est tellement endommagé, soit à cause des vents salins qui rongent la pierre, soit à cause de la mauvaise qualité des matériaux, qu'il fait peine à voir. Prenons plutôt de nouveau le charmant portail des Libraires et suivons ce cicerone qui, moyennant 2 fr., va nous conduire au lanternon de la flèche. J'avertis mes lecteurs que le vertige va les prendre rien qu'en apprenant qu'il nous a fallu gravir 800 marches pour arriver à la cime de ce Mont Blanc. Les pyramides peuvent s'incliner. Du haut de la flèche de la cathédrale de Rouen, le XIXe siécle les contemple et proclame sa victoire. Hélas ! c'est une victoire qui, toute réelle qu'elle est (la flèche de Rouen est maintenant le plus haut monument du monde), n'illustrera guère notre siècle. Construite entièrement en fonte, elle dresse au milieu des pinacles et des clochetons dont les tons sont si doux, ses arêtes maigres et dures qut la font ressembler de loin à un immense squelette. On dirait d'un grand chêne que l'orage a dépouillé, d'un navire dont la tempête a respecté la mâture en déchirant les voiles. Non, la fonte ne remplacera jamais, au moins pour l'ornementation, le fer ou le bois. C'est un métal mort, sans vigueur : il n'a pour lui que l'inertie de la masse. Qu'on l'emploie comme support, très-bien; mais comme ornement dans nos grilles ou nos flèches, jamais. Et puis, à cette hauteur, la flèche de Rouen tiendra-t-elle longtemps contre les vents violents et continuels qui viennent de la mer? Cette gigantesque armature peut-elle bien tenir tête à l'orage ? La flèche

si gracieuse d'Amiens ou de la Sainte-Chapelle « *plie et ne rompt pas*, » mais cette lourde machine dont les articulations sont raides comme celles d'un cadavre, résistera-t-elle très-longtemps « *sans courber le dos*, » ou n'écrasera-t-elle pas les piliers qui la supportent? Dieu veuille, pour la belle Cathédrale des Rouennais, que je sois un mauvais prophète !

L'ascension de la flèche, je le dis pour les imaginations vives, se fait sans aucun danger. Le constructeur (je ne veux pas dire l'architecte), a ménagé autour de l'escalier central une main-courante et une barrière qui préservent de toute velléité de se lancer dans l'espace. Cela n'empêche pas qu'un des nôtres, assez courageux cependant de sa nature, nous quitte à mi-côte, et nous abandonne à nos *hautes* destinées. Il a tort, car il n'aura pas l'idée du magnifique panorama qui se déroule autour de nous. Rouen, protégé de trois côtés par une chaîne de collines, est assis sur les bords du plus beau et du plus illustre fleuve de France. L'œil semble chercher encore ces bateaux de cuirs des *Northmans* qui effrayaient le grand Empereur, mais, au lieu des grossières embarcations des hommes du Nord, on ne découvre partout que navires à voiles ou à vapeur sillonnant la Seine comme les cygnes pacifiques des bassins du bois de Boulogne. Au delà du fleuve qui semble faire un détour pour visiter la ville, la vue se perd dans d'immenses prairies émaillées d'habitations sans nombre. Abaissez maintenant vos regards sur la ville. Elle est entassée à vos pieds dans le creux d'un vallon, et vous montre assez tristement ses toitures d'ardoise. Çà et là entre les maisons serrées les unes contre les autres émergent des flèches et des églises qui paraissent faire effort pour respirer à l'aise. Espérons qu'on pourra un peu dégager tous ces beaux monuments, leur donner de l'air, et, sans en altérer le caractère, les isoler au milieu d'une belle place, comme on l'a fait pour la fameuse église Saint-Ouen — Allons-y.

Saint-Ouen.

Saint-Ouen passe à bon droit pour la perle de la vieille cité Normande. Les Rouennais, qui en sont fiers comme les Parisiens de la Sainte-Chapelle, ont dépensé des sommes énormes pour achever cette œuvre sans rivale du XIVe siècle. L'art ogival a dit ici son der-

nier mot, a épuisé ses dernières ressources. Les points d'appui, les contreforts, les soubassements s'harmonisent avec les claires-voies et les couronnements de la manière la plus heureuse, sans choquer par leur masse, sans disparaître non plus sous l'ornementation. La tour centrale, délicieux couronnement de cette forêt d'aiguilles et de pinacles, se drape avec une sorte de coquetterie dans sa robe de dentelle ; et, sûre d'attirer tous les regards, semble prendre en pitié le géant de fer maussade et rude de la cathédrale.

L'intérieur, dont les dimensions ne le cèdent guère à nos plus grandes cathédrales, nous offrira, après la complète restauration, tout ce que notre style français a produit de plus gracieux. Regardez, puisque c'est une convenance de touriste, regardez dans le bénitier : vous avez la perspective générale de l'église. Effet d'optique très-facile à reproduire partout ailleurs, et qui ne mérite pas autrement qu'on s'y arrête. On remplace en ce moment autour des colonnes les statues qui s'y trouvaient autrefois ; on peuple de nouveau la solitude des nefs, on les anime jusqu'à ce qu'on leur ait rendu cet air noble et élégant tout à la fois qui caractérise le siècle et la société qui les ont vues naître.

Je n'aime pas beaucoup les cascades et les bonnes d'enfants autour des églises. Cependant la fraîcheur des ombrages qui environnent Saint-Ouen, concourant encore à lui donner de la légèreté, je pardonne à la municipalité d'avoir ouvert un asile à tous les loisirs et à toutes les promenades enfantines.

Au milieu de ces fleurs, au pied de ce superbe monument, se dresse la statue de Rollon. Que doit penser le farouche conquérant du spectacle qu'il a sous les yeux ? Voilà que ses hordes, quatre siècles seulement après leur arrivée sur les rivages de Normandie, sont parvenues aux extrêmes limites de la science architecturale, elles qui étaient venues, la hache et la torche à la main, pour ravager et détruire ! Tant il est vrai que la sève chrétienne transforme comme par miracle les esprits les plus indomptables. Près de la statue de Rollon, sur la place de l'Hôtel-de-Ville, s'élève la statue en bronze d'un autre conquérant plus illustre, de Napoléon Ier. L'empereur, calme sur un cheval fougueux, comme il aimait à être représenté, salue sa « *bonne ville* » de Rouen. Ce grand génie, au lieu de traverser son siècle comme la foudre, eût pu laisser un souvenir

impérissable, s'il eût su, à l'exemple de Rollon, livrer à l'action bienfaisante de l'Eglise les masses populaires qu'il dirigeait à son gré.

Mais voici que le soleil vient tout exprès pour nous, je pense, inonder de ses rayons la merveilleuse église. Cloués par l'admiration en face de cette féerie, nous devenons insensibles au salut du grand capitaine, et dévorons des yeux ce bijou ainsi mis en lumière. Je n'oublierai jamais cette vision rapide comme l'éclair, car le soleil, jaloux peut-être de notre ravissement, voila aussitôt le monument sous un nuage, comme un joyau de grand prix qu'on ose à peine tirer de son écrin. Adieu donc, charmante Eglise, sois à jamais l'orgueil de Rouen, la gloire de l'école normande !

Descendons la rue Malpalu, saluons en passant Saint-Maclou, la miniature de Saint-Ouen, dont le portail en encorbellement nous arrêterait longtemps, si, comme Josué, nous pouvions suspendre le cours du soleil. Que ne pouvons-nous seulement déchirer ces vilains nuages qui nous le cachent, et vont tout à l'heure nous tomber sur la tête? Nous ne demanderions pas d'autre miracle. Mais ne perdons pas notre temps, car nous voulons pousser jusqu'à Saint-Sever, de l'autre côté de la Seine. Allez jeter un coup d'œil, si vous le voulez, au milieu du Pont de Pierre, sur la statue du grand Corneille qui orne le rond-point de l'Ile Lacroix, à peu près comme la statue d'Henri IV au Pont-Neuf. L'œuvre de David est théâtrale, comme toutes celles de l'école dont il fut le chef; cependant elle n'est pas sans mérite.

Nous voici au faubourg de Saint-Sever. Sous ce modeste nom se cache une ville de 20,000 âmes, active, industrieuse, où se fabriquent en grande partie ces articles si connus dans le commerce sous le nom de Rouennerie. De tous côtés se dressent de hautes cheminées, s'alignent des usines, des manufactures, qui donnent un aspect original à cette fourmilière. Mais ce n'est pas là ce que nous sommes venus voir. Suivons le quai du Grand-Cours et arrivons sur la place Saint-Sever, vaste triangle planté d'arbres et magnifiquement décoré de la statue du Bienheureux de la Salle. Voilà le vrai conquérant. Rollon et Napoléon lui-même, malgré toute sa gloire, ne méritent pas autant que l'humble prêtre ce beau nom. Voyez-le au sommet d'un piédestal d'où sortent d'abondantes fontaines. S'il

n'a pas sur son front les éclairs qui jaillissent de la tête du vainqueur d'Austerlitz, le regard dur et altier du chef Normand, la pose majestueuse du poëte, il s'échappe de ses traits, de sa physionomie tout entière un mélange de douceur et de noblesse qui captive et soumet les esprits, bien mieux que la pose ou le génie. L'artiste, à mon avis, a parfaitement saisi cette idée. Debout et dans l'attitude de l'enseignement, le fondateur des écoles du peuple a près de lui deux enfants dont le costume modeste rappelle celui des enfants de l'ouvrier. L'un étudie à ses pieds, l'autre écoute ses leçons. Il faut voir le respect et l'affection tout à la fois qui animent cette intelligente figure d'enfant. Les yeux dans les yeux de son maître, il recueille avidement les explications qu'il reçoit de lèvres si bonnes et si savantes. Le Bienheureux n'a point en effet la morgue, la suffisance du pédantisme moderne. Il semble verser, goutte à goutte, avec une sorte de respect, dans cette jeune âme, le trésor qu'il possède. C'est moins un bloc qu'il taille à coup de ciseau, qu'une fleur qu'il cultive, un tableau qu'il peint avec amour à la manière de Frà Angelico. Pour ma part, je trouve cette statue très-belle et j'abandonne à la critique de mes amis les détails de la fontaine, par exemple ces quatre petits enfants, Chinois ou Américains, qui, assis aux angles du piédestal, symbolisent un peu vaguement leur patrie.

Mercredi soir.

Nous rentrons en ville par le pont suspendu que l'on regarde comme l'une des plus belles constructions de ce genre. Il a remplacé un pont de bateaux, une des merveilles de Rouen, qui avait le grand inconvénient d'être l'œuvre d'un moine, comme bien d'autres merveilles du reste.

Je ne voudrais pourtant pas, après des éloges si bien mérités, accuser la bonne ville de Rouen d'ingratitude ou d'indifférence pour les grands souvenirs qu'elle rappelle ; mais comment visiter Rouen sans demander la place à jamais tristement célèbre, où mourut l'héroïne française par excellence, la douce Pucelle d'Orléans? Hélas !... rien, pour expier cette funèbre journée du mois de mai 1431, rien qu'une misérable colonne, déshonorée par une nymphe mythologique, à laquelle on donne le nom de notre Jeanne d'Arc ! La tristesse vous saisit dans ces quartiers déserts, toujours acca-

blés sous le poids d'un si lugubre souvenir. Nous demandons à une enfant de huit ou neuf ans le nom d'une église qu'on aperçoit du coin de la place C'est peut-être l'église d'où Jeanne se fit apporter la croix de son *doulx Sauveur* « *Oh! Messieurs,* nous répond la « petite fille avec une naïveté touchante, *n'y allez pas, ce sont les* « *protestants qui l'ont prise, le bon Dieu n'est pas là* ». Encore une honte pour la ville! jusques à quand affligera-t-elle les yeux et le cœur de tous les français? — Sortons d'ici, et tant pis pour l'hôtel si intéressant du Bourgtheroulde, dont les bas-reliefs représentent la célèbre entrevue du camp du drap d'or entre Henri VIII et François Ier. Nous nous contenterons de le plaindre amèrement de voir une mousse noirâtre envahir ses délicates ciselures, mais nous voudrions pour lui un autre horizon que ce coin maudit de la ville.

En passant sous la tour de la grosse Horloge, monument très-vénéré des Rouennais, dont la *cloche d'argent* sonne encore tous les soirs le couvre-feu, comme au bon vieux temps, nous n'avons qu'un pas à faire pour nous trouver en face du Palais de Justice. Ah ! quel bonheur que notre itinéraire nous ait conduits ici pour terminer notre journée, et nous faire oublier quelque peu la place de la Pucelle !

Le Palais de Justice de Rouen, élevé par Louis XII en 1499 pour l'Echiquier de Normandie, est avec Saint-Ouen le plus beau fleuron de la couronne de l'antique cité. D'un style moins pur que l'église, car l'époque était déjà une époque de décadence, le palais n'en est pas moins une très-intéressante page d'architecture civile. Une charmante tour octogone sépare la façade en deux parties et conduit à la Grand'Salle, aujourd'hui parfaitement restaurée par M. Viollet-Le-Duc. La balustrade du grand comble et les lucarnes sont de véritables couronnements d'orfévrerie. En retour d'équerre, plus humble, mais d'un meilleur style, se réjouit de sortir de l'oubli l'ancienne salle des Procureurs, bâtie quelques années auparavant pour servir de Bourse aux marchands. Cette salle, dont la voûte lambrissée vient d'être renouvelée, est un modèle du genre et devrait bien servir de type à nos architectes. Elle est simple, mais grandiose, et, je crois, très-favorable à la voix. Quelle différence avec nos Hôtels-de-Ville froids, monotones, sans caractère, pouvant s'appeler tout aussi bien une caserne ou un musée ! Voici au con-

traire à Rouen une belle salle, franchement accusée à l'extérieur, bien aérée, ouverte sur une vaste cour, élevée sur un perron monumental, douée en un mot de tout ce qui peut rehausser la solennité des assemblées qui s'y tiennent. Ira-t-on la prendre pour une gare ou une Sous-Préfecture ? non ; on voit au premier coup d'œil que c'est une magnifique salle de réunion : et lorsqu'on a voulu en changer la destination, on a été obligé de la mutiler, de la déshonorer, ce qui prouve qu'un monument, pour être beau, doit être vrai.

Assez sur l'art. Regagnons notre chétif et si peu poétique restaurant pour grignoter du bout des lèvres un souper dont la propreté est douteuse, en compagnie d'employés de commerce qui échangent leurs réflexions politiques et artistiques. Dieu me pardonne ! si nous étions dans le lanternon de la flèche de la cathédrale, je ne sais ce que je ferais d'eux !.... A demain, et puisse le sommeil apaiser mon indignation !

Jeudi, à bord du Chamois,

Avez-vous une idée de la joie, de l'orgueil d'un bourguignon mettant pour la première fois le pied sur un navire, et se lançant sur les flots ? J'apprenais dans mon enfance que le rat du bon Lafontaine, sorti de son trou, se pâmait à la vue d'huîtres qu'il prenait pour des vaisseaux de haut bord. Je ne m'applique pas ce souvenir trop peu flatteur ; mais, si l'on m'avait entendu donner les noms pompeux de vergues, de bastingages et tous ceux que me fournissait ma mémoire au simple gréement d'un bateau à vapeur en partance pour le Hâvre, on aurait deviné tout de suite que j'avais passé mon enfance plutôt au pied des collines de Bacchus que sur les rivages de Neptune. Je dois le dire à la louange de mes compagnons de voyage, ils surent modérer mon enthousiasme ; et, après une visite générale dans l'entrepont, la cale et sur le banc de quart, je m'assis plus paisible, près d'un mousse assez goudronné, pour contempler les rives fleuries de la Seine et la silhouette de la ville fuyant à l'horizon dans les brouillards du matin. Le peintre peut ici prendre ses pinceaux, le poète rêver tout à son aise : nulle part en effet la nature ne s'est plu à embellir une vallée de sites plus pittoresques et plus variés ; nulle part la légende n'a peuplé

les solitudes et les collines de souvenirs plus poétiques. C'est ici à droite, dans la forêt de Roumare, que le terrible Rollon suspendit son bracelet d'or, sans que personne osât y porter la main ; là, près de cette colonne, du haut de laquelle un aigle de bronze prend son essor, que le cercueil de Napoléon Ier a été confié au bateau qui devait le porter triomphalement à Paris ; c'est là haut, au milieu de ces ruines que Robert-le-Diable fit pénitence de ses crimes. Plus loin les deux rives de la Seine offrent, dans un site admirable, les restes encore magnifiques de Saint-Georges de Boscherville et, à quelques lieues de là, les majestueux débris de la célèbre abbaye de Jumièges. Partout des tableaux magiques qui se succèdent presque sans interruption, mais qu'on ne peut apercevoir que comme des fantômes se montrant un instant derrière les frais ombrages de ces Champs-Elysées,

Plongé dans les douces rêveries de mon imagination, et reconstruisant par la pensée ces grandes abbayes qu'habitaient autrefois la science et la sainteté, je jouissais de mes illusions, quand mes yeux s'égarèrent sur un passager qui, croyant à une invitation d'entrer en connaissance, vint me saluer par un vers de Boileau :

« Autour d'un Caudebec j'en ai lu la préface. »

Nous étions en effet à la hauteur de cette petite ville dont la chapellerie eut les honneurs d'un hémistiche. Je frémis à la pensée d'avoir marché sur quelque pédant qui m'empoisonnerait tout le reste de la traversée. Heureusement il n'en était rien. C'était un compatriote, bourguignon de franc aloi, instruit et surtout bon chrétien. Le fait est assez rare pour que je le note dans mes souvenirs. Je laissai pour lui mes ruines et mes rêveries, et entendis avec plaisir le récit qu'il me fit des merveilles de l'église de Caudebec. — La ville de Caudebec, malgré son église et sa célèbre chapellerie, me pardonnera de ne point parler d'elle davantage, car il faut nous préparer à affronter les colères du fleuve.

« La Seine, écrit Charles Nodier d'une plume si poétique, la Seine « s'enfle ici d'orgueil, elle accélère sa course, elle est impatiente « de sentir les eaux de la mer se confondre avec les siennes. Rien « ne peut la retenir, ni les jardins délicieux de la Meilleraie, ni « les doux paysages aux frondes verdoyantes qui se pressent sur

« ses bords. Elle a entendu la grande voix du flux qui l'appelle et « qui la repousse. Elle s'élance, elle bondit, elle lutte, elle triom- « phe, elle se perd dans le flux qui l'emporte » (*La Seine et ses bords*). Les marins appellent cette solennelle rencontre de la Seine et de l'Océan d'un mot très-prosaïque ; ils la nomment la *barre* de Quillebœuf. Ce qui n'est pas moins prosaïque, c'est que les passagers prenant part malgré eux à cette lutte, éprouvent les premières atteintes de ce « *mal qui répand la terreur* », le mal de mer « *puisqu'il faut l'appeler par son nom* ». Je fus exempté, ou à peu près, de cette cruelle dette, ainsi que trois de mes amis, mais comme tous les autres, je me tins coi, n'osant plus regarder le perfide élement. Le quatrième paya pour nous ; et, soutenu par nos paroles d'encouragement, (on n'a guère que ce remède à offrir), il acquitta avec générosité jusqu'à la dernière obole. Qu'il dut regretter alors les tranquilles vallons et les douces collines de l'Auxerrois !

Toutefois, le calme et la gaité revinrent un peu à bord du *Chamois*, et nous pûmes reprendre avec plus de sécurité nos conversations. Quel magnifique panorama se déroulait devant nous ! A droite, les ruines pittoresques de Tancarville et, dans la brume de l'Océan, le Hâvre, la Venise du Nord ; à gauche, Honfleur et d'immenses prairies conquises sur le fleuve par la volonté de fer de l'homme. Depuis longtemps, avec la patience de la fourmi qui amoncelle ses grains de sable, on entasse des rochers dans le lit de la Seine pour en rétrécir le chenal, et l'on parvient ainsi à dompter le fleuve, fatigué de renverser une digue toujours renaissante. Quels gracieux noms que ceux de toutes les villes ou villages de l'embouchure de la Seine : Harfleur, Honfleur, Fiquefleur, pour n'en citer que trois qui font songer à des fleurs vivantes croissant en paix sur le penchant de l'abîme. Honfleur cependant n'est plus ce qu'elle était autrefois, depuis que la vase envahit ses bassins, et que le Hâvre, sa rivale, grandit comme par enchantement sur la rive opposée. Notre bateau y jette l'ancre un moment, et, comme s'il regrettait d'avoir attristé nos regards de la vue de cette ville en complète décadence, dans un site si ravissant, il marche à toute vapeur sur le Hâvre, où nous entrons après un trajet de six heures, fatigués, mais enchantés.

Le Hâvre, jeudi soir.

Mes amis sont si heureux de fouler le sol de la patrie, si impatients de revoir un compatriote, prieur des Dominicains, s'il vous plaît, qu'ils marchent, qu'ils courent, comme si le mal de mer était à leurs trousses. Me promettant de les ramener demain visiter les vastes bassins du port et sa forêt de navires qui sont bien ceux-là « *des vaisseaux de haut bord* », je les suis, à travers les rues de la ville, à la conquête de notre couvent. Il nous faut arpenter l'inévitable rue de Paris que l'on retrouve dans toutes les villes de France avec ses magasins fastueux, et chercher à l'aventure dans les quartiers éloignés d'Ingouville et de Sainte-Adresse notre Hâvre de Grâce... — Nous y voilà : *Deo gratias* ! — Bon frère, conduisez-nous au P. Prieur. — Il rentrait justement ; et nous n'avions pas encore décliné nos noms et nos titres que déjà il nous pressait dans ses bras.

Jusqu'ici j'ai assez et peut-être trop entretenu mes lecteurs de monuments et de types d'architecture. Qu'ils me permettent de leur présenter notre excellent Prieur. Le R. P. Chapotin peut avoir une quarantaine d'années. Il est dans toute la force de l'âge, d'une constitution qui fait honneur à notre Bourgogne, et ne recule devant aucune fatigue. Ses traits, empreints d'une douce fermeté, s'épanouissent avec tant de franchisse, à la vue d'un ami, que je doute qu'on puisse l'avoir connu sans désirer de le revoir : sa parole est si affable, son sourire si sympathique, son dévouement si désintéressé. Entré jeune encore dans l'ordre de saint Dominique, il s'est acquitté pendant plusieurs années avec succès des devoirs de l'apostolat, et est devenu depuis quelque temps Prieur de la résidence du Hâvre. C'est dans cette résidence que les Pères vont ordinairement se reposer de leurs fatigues ou rétablir leur santé. A toutes ces heureuses qualités le P. Chapotin joint le culte de notre grand art chrétien (je rentre par la tangente dans mon rôle d'archéologue). Il se passionne pour les gloires de sa famille dominicaine, et a déjà composé plusieurs ouvrages sur son histoire religieuse ou artistique. Je crois même qu'en ce moment il fouille les bibliothèques de Normandie pour remettre en honneur quelque grande figure, quelque belle page de son ordre. Entre temps, il

s'occupe avec un goût très-sûr de la construction de son petit monastère du Hâvre ; et mes lecteurs me sauront gré de les y conduire en sa compagnie, à travers les galeries et les jardins. Aussi bien la joie de nous revoir et les rafraîchissements du P. Hôtelier nous ont remis le cœur en place, et ont rendu à nos jarrets toute leur souplesse. Mais encore une réflexion, avant de nous mettre en route. Il y a comme des relations de famille, des souvenirs d'enfance entre notre style ogival et l'ordre de saint Dominique. Ils sont nés ou ont fleuri en même temps, dans le même siècle, sous le même ciel et sous l'influence de la même foi. Aussi ne se sont-ils presque jamais séparés, ou, s'ils se sont perdus de vue un instant, à l'époque d'une *Renaissance* qui brisait les liens les plus sacrés, ils se reconnaissent et se comprennent parfaitement aujourd'hui. — Et maintenant, je me tais pour vous laisser le plaisir d'entendre le P. Chapotin lui-même.

« — Comme il ne nous était pas facile de trouver dans le centre de la ville une maison qui répondît au but de cette résidence, nous avons préféré acheter sur les côtes désertes d'Ingouville un terrain, d'où nous pourrions évangéliser des quartiers abandonnés, et jouir de la vue de la mer et des charmes de la solitude. Notre monastère est petit, mais il reproduit, autant que possible, les dispositions des anciens couvents de notre ordre. Que dites-vous de ce petit cloître en style de transition avec son jardin rempli de fleurs, et de ce jet d'eau qui murmure continuellement pour égayer les promenades silencieuses de nos pères? — Mais c'est charmant, mon Père ; et nous vous félicitons d'avoir adopté ce style qui convient très-bien aux sites grandioses qui vous entourent. Nous voulons croire en outre qu'un sentiment exquis de délicatesse vous l'a fait choisir, comme étant celui qu'a vu et aimé votre Père S. Dominique.—Et ce jet d'eau continu, ajoute un des nôtres, n'est-il pas le gracieux symbole de la prière qui monte sans cesse d'ici vers Dieu, pour retomber sur la ville en rosée de bénédiction et de salut ? — Votre comparaison est bien aimable, répond le bon Père ; puisse le ciel la rendre juste. Vous apercevez ici à gauche le réfectoire, à droite le chapitre et de ce côté notre chapelle ; venez rendre visite au bon Maître de notre maison, et vous verrez nos autels et nos ornements sacerdotaux. — »

La chapelle, à laquelle on peut bien donner le nom d'église, est

sobre de décoration ; mais tout est parfaitement choisi, sauf peut-être certains détails d'architecture empruntés sans doute à quelque monument moins parfait de l'école Normande. Les autels, placés le long de la nef dans des enfoncements en forme de chapelles, sont d'un bon style, tous variés et la plupart en vieux chêne sculpté avec quelques ornements dorés. Les croix, les chandeliers, les canons d'autel rappellent les formes les plus élégantes du Moyen-Age et témoignent du goût autant que de la générosité des bienfaiteurs.

« — Remarquez ici dans cette chapelle, continue notre guide, un retable orné de petits tableaux peints sur bois. C'est l'œuvre d'un de nos pères. Il a su se préserver du genre maniéré et prétentieux de bien des artistes modernes, et conserver la franchise, la vérité de l'ange de Fiésole. Je vais vous faire voir maintenant nos vêtements sacerdotaux : ils ont la forme des anciennes chasubles ; nous avons tâché aussi de n'avoir que des dessins de la belle époque. Pensez-vous que ces ornements ne soient pas plus conformes à l'art chrétien, qui avant tout doit être vrai, que ces chasubles raides et boursouflées de broderies en bosse ? — Ah ! mon cher Père, ne prêchez pas un converti. J'attends avec impatience le jour (puisse-t-il n'être pas loin !) où nous verrons reparaître la vraie broderie, le vrai tissu de soie et d'or, où nous reprendrons la coupe et les dessins de nos vieilles étoffes, abandonnant à tout jamais les fausses et absurdes inventions de l'industrialisme ! — Allons, allons, calmez-vous, jeune champion de l'art, nous faisons des progrès tous les jours dans le retour aux vrais principes du beau ; et nous arriverons bientôt, si nous, prêtres ou religieux, nous donnons l'impulsion à ce mouvement général, car, par notre vocation, nous pouvons puiser aux sources mêmes de la vérité et de la beauté. En entrant chez nous, vous n'avez peut-être pas fait attention au petit portail de notre chapelle. Nous avons cherché à lui donner du caractère, sans tomber servilement dans la copie. — Je vous avoue, mon Père, que nous n'avions rien de plus pressé que de vous voir, et que nous aurions brûlé la politesse au portail de Reims, s'il se fût trouvé sur notre route. Nous ne nous sommes pas même arrêtés à contempler la mer, qui du reste s'est montrée fort peu aimable pour la première fois que nous faisions connaissance avec elle. Demandez plutôt à notre généreux ami, encore tout pâle d'émotion,

qui voulut prendre sur lui tout seul la responsabilité de l'entrevue. — En vérité vous ne méritiez pas cet accueil, mais il est bien difficile d'échapper à sa colère. Tout à l'heure, quand nous aurons vu le portail, nous gravirons les pentes pittoresques de nos jardins, et de là vous pourrez causer avec la mer... de loin : et je suis sûr que vous vous réconcilierez avec elle. — »

Nous sortîmes donc avec le R. Père par le portail de l'église. Il a en effet du cachet. L'architecte, s'inspirant des idées du P. Prieur, a d'abord élevé son portail sur plusieurs marches pour lui donner plus de grâce, et a ménagé de chaque côté du perron deux petits terre-pleins, protégés par un couronnement en fer forgé, dans lesquels sont plantés et fleurissent deux rosiers, emblèmes du rosaire, la dévotion principale de l'ordre. En outre, dans les voussures du tympan, au lieu d'un motif banal, on a sculpté un rosaire dont les grains se profilent très-heureusement dans l'ombre des moulures. Enfin, au-dessus de la porte s'élève une élégante flèche d'ardoise qui se découpe bien sur la côte d'Ingouville.

« — Mon Père, votre portail est dans sa simplicité une très-intelligente application des principes de l'art français. Plût à Dieu que nos architectes, cessant de transplanter dans nos villages des églises écloses dans la serre chaude de leur cabinet, s'inspirassent comme ici du site pour le style et du vocable pour l'ornementation. Nous ne nous entendrions plus accuser d'adopter une vieille architecture qui coupe les ailes à l'imagination, et ne crée que des plagiaires. Est-ce que le style ogival n'est pas au contraire le style qui ouvre la plus large carrière à l'imagination ? Il est plutôt à craindre que la *folle du logis*, abusant de la liberté qui lui est donnée, ne veuille se passer de la direction de la raison, comme au XVe siècle. — »

Ces réflexions nous conduisent jusqu'au jardin, où nous montons pour revoir notre ennemie et admirer sa fureur sans avoir à la redouter.

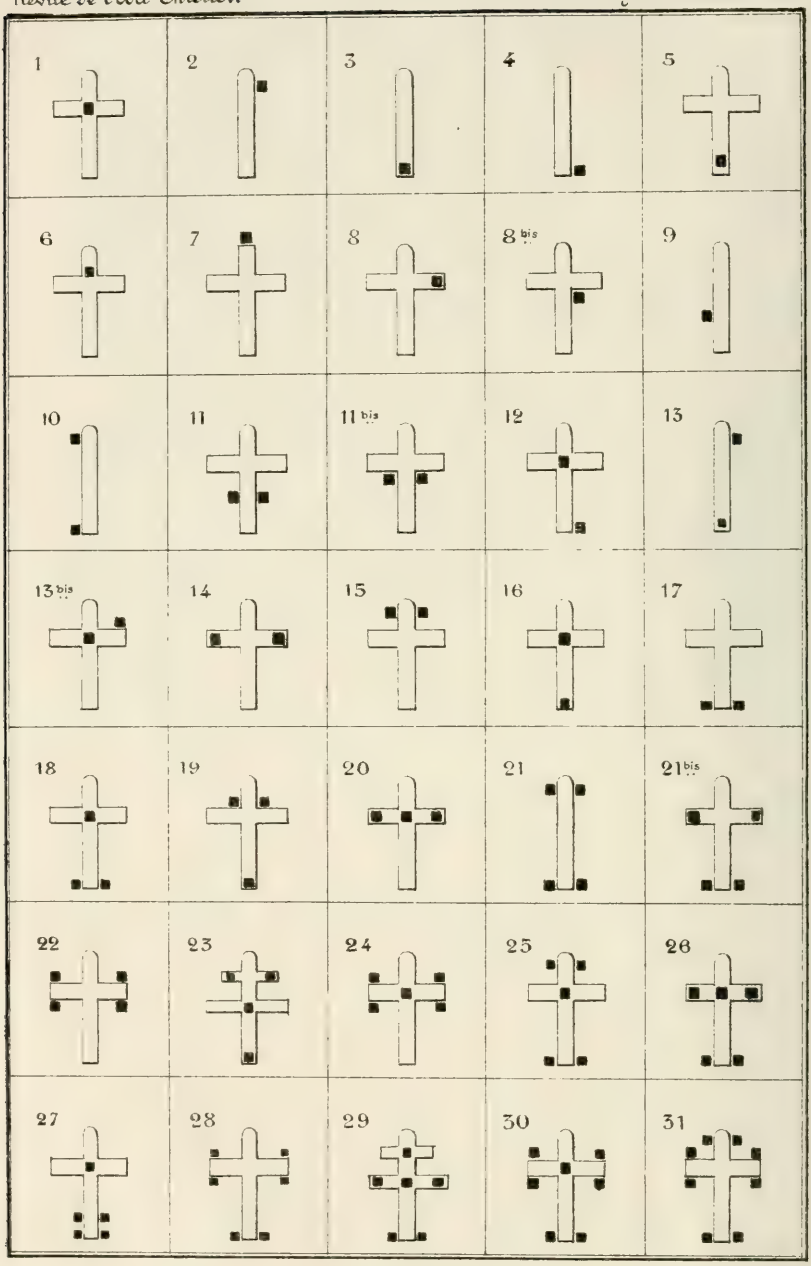
A part la déesse et les arbres *qui portent des pommes d'or*, nous retrouvons l'île de Calypso, et *la grotte sur le penchant d'une colline*, et *les doux zéphyrs* et *les fontaines coulant avec un doux murmure*, et *l'horizon à souhait pour le plaisir des yeux*. Si je ne craignais moi-même de copier, après l'avoir reproché aux autres, j'ajouterais: « De là on découvre la mer, quelquefois claire et unie comme une

« glace, qnelquefois follement irritée contre les rochers, où elle se « brise en gémissant et élevant ses vagues comme des montagnes». Quel spectacle ! Et comme l'immensité qui s'étend devant nous dispose à la prière et aux fortes pensées ! A voir perdus au loin ces navires que signale à peine une petite voile blanche, on s'écrie involontairement avec Bossuet : *Oh ! que nous ne sommes rien !* On comprend ces images du Psalmiste : *Turbati sunt et moti sunt sicut ebrius et omnis eorum sapientia devorata est ;* et si l'on vient à songer à cette parole prophétique : *Velut mare contritio tua, Votre douleur est grande comme la mer*, on reste confondu sous le poids de la comparaison.

« — Je vois, nous dit alors le Révérend Père, que vous n'en voulez déjà plus autant à votre ennemie. Puisque vous voilà même assez bons amis maintenant, je vais vous donner un de mes Pères pour vous conduire à Sainte-Adresse, d'où vous pourrez voir le soleil se coucher dans l'Océan, au lieu de se coucher sur votre colère. Je vous quitte un moment pour un devoir de ma charge. Nous nous reverrons ce soir. — »

J. Giraud.

(*A suivre.*)



Positions des Clochers.

DE LA POSITION
DES CLOCHERS

La Commission de l'Art chrétien de l'Assemblée des Catholiques a mis à l'ordre du jour de ses séances, pour 1878, la question suivante :

Quel est l'emplacement que doit occuper le clocher des églises romanes, ogivales et de la Renaissance, au point de vue de la tradition et de l'architecture ?

Cette question est réellement digne de la sollicitude de quiconque est appelé à diriger la construction des monuments religieux ; on ne saurait trop s'applaudir de la voir porter devant nos grandes réunions chrétiennes et signaler ainsi à l'attention des artistes, qui ne se doutent pas toujours de son importance.

Le clocher est le couronnement de nos églises, il en embellit ou en gâte l'aspect extérieur, suivant qu'il est bien ou mal réussi, non-seulement dans sa forme, mais encore dans sa situation au-dessus de telle ou de telle partie de l'édifice. En outre, les convenances religieuses peuvent être blessées et les besoins liturgiques méconnus si certaines positions viennent à être préférées.

En nous occupant des meilleures positions à donner aux tours de nos églises, nous rechercherons d'abord, comme le demande le programme, quels sont à ce sujet les enseignements de la tradition, et ce sera la première partie de notre travail ; nous examinerons ensuite quel usage on doit faire de ces enseignements au point de vue non-seulement de l'esthétique, mais encore des commodités du culte.

I. — Rien n'était au Moyen-Age plus varié, rien n'échappait plus

à toute réglementation que la place occupée par les clochers sur nos églises. Si deux ou trois combinaisons tendirent à se généraliser, au prix d'exceptions nombreuses, combien d'autres demeurèrent livrées au pur caprice des constructeurs ou à l'action des circonstances locales les plus diverses !

Le tableau ci-joint donnera clairement l'idée de la multiplicité des combinaisons employées librement par nos ancêtres, soit qu'il ne fût question que d'une tour, soit qu'il fallût en établir deux ou ou un plus grand nombre.

Hâtons-nous de le dire, le style employé : roman, ogival ou Renaissance, est généralement sans influence réelle sur ces combinaisons, bien que certaines, très-rares d'abord, aient fini par se vulgariser : il est conséquemment inutile que nous procédions ici par ordre chronologique.

La place normale de la tour unique semble être la croisée pour les églises cruciformes et l'entrée du chœur pour les églises sans transsept (fig. 1). Les premières tours, celles dont parle M. Quicherat dans sa *Restauration de la basilique de Saint-Martin*, étaient ainsi plantées et formaient lanterne au-dessus du sanctuaire. Le plus ancien clocher que nos contemporains aient pu voir, celui de Germigny-des-Prés, bâti par Théodulphe, évêque d'Orléans, sous Charlemagne, et qui était parfaitement authentique avant sa reconstruction vers 1870, s'élevait également au milieu du transsept, creusé en lanterne à l'étage inférieur, renfermant à l'étage supérieur une salle pour les cloches. Ces tours, lanternes ou beffrois, ou réunissant les deux caractères comme celle de Germigny, étaient dans l'origine comme un grand ciborium extérieur indiquant au loin le lieu précis où s'offrait tous les jours le sacrifice de propitiation ; elles étaient le couronnement de l'église placé au-dessus de la partie la plus auguste de l'édifice. Cette situation n'est autre que celle des coupoles sur les basiliques byzantines et des dômes sur les temples modernes de style gréco-romain. De nombreux motifs la rendaient excellente, comme nous le dirons plus bas ; mais, dès le Xe siècle, elle perdit en partie sa principale raison d'être : le chœur des églises fut insensiblement allongé, finit par envahir, au XIIe siècle, une superficie presque égale à la nef, l'autel s'éloigna peu à peu de la croisée, et le sanctuaire cessa de se trouver exacte-

ment au-dessous de la tour centrale. On la conserva néanmoins comme règle générale pendant la période romane et jusqu'au XIVe siècle, dans la plus grande partie de la France, et comme exception importante dans le reste du royaume; mais d'autres combinaisons prévalurent pour certaines écoles et s'usitèrent un peu partout, si bien qu'au XVe siècle le clocher central tombait en désuétude dans les contrées mêmes où il avait jusqu'alors été le plus fréquent. Les écoles périgourdine et poitevine, la Normandie, la Bourgogne et la Provence lui gardèrent la plus longue fidélité; l'Ile-de-France, la Picardie, la région méridionale de la France, au sud de la Garonne, s'en affranchirent les premières, et ce fut d'abord pour appuyer latéralement le clocher contre le chœur (fig. 2). Ainsi en arriva-t-il quelquefois dans les écoles les plus attachées au clocher central, surtout en Basse-Normandie.

Le clocher latéral au chœur vit également finir ses beaux jours au XIVe ou au XVe siècle.

Tout en désapprouvant la présence des clochers au centre des façades (fig. 3), nous devons avouer que ce système, pour être une exception, se retrouve assez souvent appliqué au Moyen-Age pour qu'on y prenne garde. Nous citerons loyalement tous les exemples qui nous sont connus :

Pour le IXe et le Xe siècle, la curieuse tour byzantine de Saint-Front de Périgueux, que Félix de Verneilh croyait antérieure aux célèbres coupoles [1] ;

Pour le XIe siècle, les églises de Créteil (Seine), de Chevregny et d'Urcel (Aisne), de Saint-Père de Chartres, de Saint-Julien de Tours, de Saint-Porchaire de Poitiers, d'Iseure et d'Ébreuil (Allier), de Lesterps (Charente), de Saint-Seurin de Bordeaux, de Bayon (Gironde), de Sainte-Marie d'Oloron, de Saint-Gaudens et de Saint-Bertrand (Haute-Garonne), de Sarrancolin (Hautes-Pyrénées), de Saint-Pierre de Moissac, de Saint-Marie-des-Chazes (Haute-Loire), de Saint-Guilhem (Hérault), de Saint-Pierre de Lyon, de Villers-sur-Mer (Calvados);

Pour le XIIe, les églises de Basly, de Colleville et de Vienne

[1] Saint-Étienne et Saint-Silain de Périgueux avaient aussi leurs tours (XIe s.) en avant de la façade.

(Calvados), de Fréville (Seine-Inférieure), de Corbeil, d'Étampes, de Saint-André de Château-Landon (Seine-et-Marne), de Saint-Quentin, d'Isômes (Haute-Marne), d'Épinal (Vosges), de Langeais (Indre-et-Loire), de Sainte-Radegonde de Poitiers, de Vellèche, de Buxeuil et de Jardres (Vienne), de Saint-Yrieix (Haute-Vienne), de Sarlat, de Paunat et de Trémolat (Dordogne), de Saint-Laurent de Parthenay, de Rohan-Rohan et de Clussais (Deux-Sèvres), de Saint-Denis-de-Jouhet (Indre), de Saint-Trophime d'Arles, d'Augerolles (Puy-de-Dôme), d'Évaux (Creuse);

Pour le XIIIe siècle, celles de Sainte-Honorine-des-Perthes, de Bazenville et de Bernières (Calvados), de Saint-Sauveur de Castel-Sarrasin, de Saint-Étienne de Limoges, de la Souterraine (Creuse), de Sainte-Sabine (Côte-d'Or), de Crévant (Indre), de Pontaubert (Yonne), de Pouan (Aube);

Pour le XIVe siècle, les églises de Caussade (Tarn-et-Garonne), de Saint-Girons et de Pamiers (Ariége), de Sainte-Cécile d'Albi, de l'Isle-d'Albi, de Lavaur (Tarn), de Mussy-sur-Seine (Aube), de Chitry et de Précy-le-Sec (Yonne), du Plessis-Grimoult (prieuré) et d'Ellon (Calvados);

Pour la dernière époque du style ogival, les églises de Nemours et de Saint-Pierre (Seine-et-Marne), de Chichée, d'Ouanne et de Sainpuits (Yonne), de Boynes (Loiret), de Mont-devant-Sassey (Meuse), de Saint-Maixent (Deux-Sèvres), de Saint-Jacques de Lisieux, du Manoir (Calvados), de Marennes, de Moèze et de l'ancienne cathédrale de Saintes (Charente-Inférieure), de Luçon (Vendée), de Beaumarchès, de Marciac et de Mirande (Gers), de Monein (Hautes-Pyrénées), de Foix (Ariége), de Saint-Jacques de Montauban, de Belmont et de Saint-Côme (Aveyron), de l'Isle-en-Dodon, de Boulogne et de Blagnac (Haute-Garonne), de Saint-Paulien (Haute-Loire), d'Alais (Gard), de Saint-Pierre-le-Guillard de Bourges, d'Aubigny (Cher), de Nouan-le-Fuzelier (Loir-et-Cher), de Saint-Angel (Corrèze);

Enfin, pour la Renaissance, les églises de Saint-Martin d'Étampes et de Montfort-l'Amaury (Seine-et-Oise), d'Arcis-sur-Aube, de Soulaines et de Bérulle (Aube), de Villequier, de Cany et d'Aumale (Seine-Inférieure), de Mézières (Ardennes), de Dôle (Jura), de Villefranche-d'Aveyron, de Condom, de Sainte-Bazeille (Lot-et-Garonne), de Notre-Dame de Bourges.

Comme les tours surmontant les portails ont souvent servi à défendre les églises pendant la période agitée de la féodalité, on a trouvé une origine militaire aux clochers occidentaux ; nous n'y voulons pas contredire ; mais à l'élégance de plusieurs de ces tours, on voit bien qu'il y a eu çà et là pure affaire de goût. Saint-Front de Périgueux, Sainte-Radegonde de Poitiers, Langeais, Notre-Dame d'Étampes, Isômes, Bernières, Bazenville, Marciac, Belmont, Sainte-Bazeille et Montfort-l'Amaury nous présentent des types dont la grâce et la légèreté, fort peu stratégiques, nous amènent à accepter comme un fait positif la prédilection libre et réfléchie d'un certain nombre d'architectes anciens pour les clochers de façade. Encore nous reste-t-il à citer les églises où le clocher occidental se combine avec un ou plusieurs autres ; nous nous sommes en outre dispensé d'admettre dans les nomenclatures précédentes les pays où la tour occidentale est devenue la règle dominante : la Flandre et l'Artois pour tout le Moyen-Age, la Bretagne pour les XVe et XVIe siècles [1], sans parler de la Belgique, de l'Alsace et de l'Allemagne.

Nous aurions donc écrit notre propre condamnation, si nous étions résolu à formuler nos appréciations sur le clocher d'après les seuls enseignements de nos vieux maîtres. De même que le bon Horace se proclamait indépendant de toute autorité philosophique,

Nullius addictus jurare in verba magistri [2],

ainsi devons-nous, en fait d'art, apporter dans l'étude des traditions un certain esprit d'examen et de choix. Bien que beaucoup mieux doués que nos contemporains au point de vue du sens religieux et du bon goût, nos vieux architectes ne se sont pas moins trompés

[1] En Flandre, en Artois et au nord de la Picardie, les plus belles tours, si elles sont uniques, s'élèvent au fond de la nef : ainsi à la cathédrale de Cambrai (XIIe-XIIIe s.) avant 1793, aux quatre principales églises de Saint-Omer (Notre-Dame, Saint-Bertin, Saint-Denis et le Saint-Sépulcre), à Saint-Pierre de Douai, à Saint-Éloi de Dunkerque, à Hoondschoote, Hazebrouck, Avesnes-sur-Helpe et Avesnes-le-Sec, à Saint-Riquier, à Moyenneville. Même cas, avec un peu moins de rigueur, en Bretagne, à partir de la fin du XIVe siècle : les magnifiques clochers de Plumélian et d'Hennebont (Morbihan), de Ploaré, de Bodilis, de Landivisiau, de Roscoff (Finistère), etc., sont des clochers de façade.

[2] Hor., épitre 1 du livre Ier.

assez souvent, et nous montrerons plus loin qu'on ne saurait les suivre dans la préférence manifestée par un certain nombre pour le clocher de façade.

Souvent, au lieu de placer le clocher au-dessus du grand portail, on flanqua de sa masse un angle de la façade (fig. 4) : ainsi à Saint-Pierre le Puellier d'Orléans, à Saint-André-d'Hébertot et à Commes (Calvados), pour le XIe siècle; à Saint-Valérien de Châteaudun, aux Augustins de Montmorillon, à Saint-Marcel (Saône-et-Loire) et à Chissey (Jura), pour le XIIe siècle; à Longpont (Seine-et-Oise), à Champeaux (Seine-et-Marne), à Donzy-le-Pré (Nièvre), à Saint-Père-sous-Vézelai et à Saint-Germain d'Auxerre (Yonne), à Saint-Pierre de Limoges, pour le XIIIe; à Beaumont-de-Lomagne (Tarn-et-Garonne), à Rieux et à Saint-Marcet (Haute-Garonne), à Louvie-Juzon (Hautes-Pyrénées), à Lombez (Gers), à la Rochefoucauld (Charente), à Gannat (Allier) et à Saint-Séverin de Paris pour le XIVe siècle ; et, pour les époques suivantes, surtout pour les XVIe et XVIIe siècles, dans une foule de localités.

Voilà donc quatre dispositions du clocher unique : entre chœur et nef, à côté du chœur, au milieu ou à un angle de la façade, qui ont constitué soit une règle commune soit des exceptions importantes. Les autres divers cas n'ont auprès de ceux-ci qu'un intérêt d'érudition. Il importe assez peu qu'à Uzerche (Corrèze) la tour s'élève sur la seconde travée de la nef centrale (fig. 5), à Moirax (Tarn-et-Garonne) sur la travée qui fait suite à la croisée (fig. 6); à Peaussac (Dordogne), à Noron (Calvados) et à Saint-Mard (Seine-Inférieure), tout à fait à l'extrémité orientale de l'église, sur un chevet plat (fig. 7)[1]; à Secondigny et à Niort (Deux-Sèvres), à Saint-Eutrope de Saintes, à Saint-Salvi d'Albi, à Saint-Julien du Mans, etc., sur un croisillon (fig. 8); à Sordes (Landes), à Saint-Macaire, (Gironde), à Poix (Somme), à Largny et à Nouvion-le-Vineux (Aisne), à Saint-Vincent de Senlis, à une aisselle (fig. 8bis); à la Sauve (Gironde), à Caylus (Tarn-et-Garonne), à Beaune-la-Rolande (Loiret), à Larchant (Seine-et-Marne), à Saint-Médard de Paris et à Saint-Pierre de Caen, contre le flanc de la nef (fig. 9).

Pour deux tours, les combinaisons sont également assez nom-

[1] C'est le système adopté pour la grande tour de la basilique du Vœu national.

breuses. A Larroumieu (Gers), elles sont l'une et l'autre sur le flanc nord de l'église (fig. 10); à la cathédrale d'Alet (Aude), à celle de Metz, à Saint-Paul de Narbonne, à l'abbaye d'Eysses, elles occupent ou ont occupé le milieu de la nef (fig. 11); à Saint-Martin de Laon (il en était de même à Saint-Nicolas-aux-Bois, près de Laon), elles précèdent immédiatement le transsept (fig. 11bis); à Saint-Germain d'Argentan et à Villefranche-sur-Rhône, elles s'élèvent l'une à la croisée, l'autre à côté de la façade (fig. 12); à Saint-Seurin de Bordeaux, à Saint-Pierre de Vienne, à Lézignan (Aude), l'une sur le portail, l'autre sur le flanc de l'église (fig. 13); à Saint-Paul-Trois-Châteaux, à Sisteron, à Valognes, l'une à l'intertranssept et l'autre contre la façade d'un croisillon (13 bis) ; à Saint-Michel-de-Cuxa (Pyrénées-Orientales), à Belleville (Rhône), à Saint-Chef (Isère), à Champagne (Ardèche), à Vignory (Haute-Marne) et dans l'église d'Auxonne (Côte-d'Or) telle qu'elle était avant la fin du XIIIe siècle, les deux tours surmontent ou ont surmonté les croisillons (fig. 14); à la cathédrale de Châlons, à Notre-Dame de Melun, à Varzy (Nièvre), à Verteuil (Gironde), aux abbayes du Mas-Grenier (Tarn-et-Garonne), de Saint-Maur (Maine-et-Loire) et de Saint-Corneille de Compiègne, on les mit des deux côtés du chœur (fig. 15). Mais deux combinaisons ont pris seules de l'importance. La première, qui est celle de l'école limousine et de l'école auvergnate, établit les deux tours sur l'axe de l'église, aux deux extrémités opposées de la grande nef : la façade et la croisée (fig. 16). Parfois ces deux tours sont de la même époque, c'est-à-dire du XIe et du XIIe siècle, comme à Notre-Dame-du-Port de Clermont, à Issoire, à l'abbaye (détruite) de Saint-Allyre, à Chambon-sur-Vouise (ici la tour orientale est sur la travée qui précède le transsept au lieu de s'élever sur la croisée elle-même) et à Bénévent-l'Abbaye (Creuse), à Saint-Julien de Brioude, à Solignac (avant le XVIIIe siècle), à Saint-Junien et au Dorat (Haute-Vienne), à Souillac (avant le XVIIIe siècle), à Ainay de Lyon, à Cruas (Ardèche), à Saint-Aventin (Haute-Garonne), à Aubiac (Lot-et-Garonne), à Saint-Savin (Vienne), à Loches (Indre-et-Loire), à Poissy (Seine-et-Oise) et à Septvaux (Aisne). A Nieul-sur-Autise (Vendée), la tour occidentale, avant une malheureuse restauration de 1868, datait du XIIIe siècle et celle de l'est demeurait romane ; à Charroux, la tour centrale, encore debout, est de même romane, tandis que

celle de l'ouest, avant sa destruction, présentait les caractères du XIVe siècle. C'était l'inverse à l'abbaye de Mauriac (Cantal). A Saint-Paul de Lyon et à Coucy-la-Ville (Aisne), la tour occidentale est du XVe siècle ; à Saint-Laurent de Strasbourg, à l'église du faubourg de Vienne à Blois, et à Saint-Pierre de Coutances, les deux tours sont ogivales.

La seconde combinaison, la plus usitée et qui peut être tenue pour normale, est celle des deux clochers flanquant la façade (fig. 17) ; seulement elle se combine la plupart des fois, surtout en Normandie et en Bourgogne, avec un clocher placé au centre et donne ainsi l'ordonnance ordinaire adoptée pour trois tours (fig. 18). Mais le troisième clocher, dans l'Ile-de-France, la Picardie et la Champagne, est presque toujours remplacé par une aiguille en plomb.

Il y a peu à dire sur les exceptions que comporte l'ordonnance trinaire des clochers. Elles ne sont qu'au nombre de deux valant la peine d'être signalées. La première, consistant en deux tours placées des deux côtés du chœur, et complétée par une tour occidentale (fig. 19), se remarque à Saint-Germain-des-Prés de Paris, à Morienval (Oise) et à Saint-Vincent de Metz. La seconde est celle qui distingue la cathédrale de Tréguier : les trois tours sur le transsept, une au centre, deux aux extrémités (fig. 20).

Au-dessus de trois tours, il n'y a plus de règle à formuler, car rares sont les églises qui ont pu se permettre un pareil luxe. Nous nous bornerons donc à indiquer les édifices qui ont quatre clochers ou davantage.

L'église de Saint-Leu-d'Esserent, Saint-Pierre de Montpellier, Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, la cathédrale de Noyon, celle de Lyon, la Madeleine de Vézelai et Saint-Martin de Tours possèdent ou ont possédé quatre tours placées, aux deux premières, aux angles de la façade et sur les côtés d'un chœur sans transsept (fig. 21), à la troisième et à la quatrième, aux angles de la façade et dans les angles rentrants formés par les croisillons et le chœur, aux trois dernières à la façade et sur les croisillons (fig. 21bis). Quatre tours existent aussi à Saint-André de Bordeaux ; mais aucune ici ne flanque la façade occidentale qui du reste n'est qu'un mur ; toutes sont aux façades des croisillons (fig. 22). Même disposition à l'église abbatiale de Saint-Vincent-sous-Laon avant 1793 ; celà tenait peut-être

aussi à ce que cette église manquait de frontispice occidental. A Saint-Benoît-sur-Loire, il y avait une tour sur le porche, une seconde sur la première croisée et deux autres sur les croisillons du petit transsept (fig. 23) : on sait que cette église forme une croix archiépiscopale, comme autrefois la basilique de Cluny.

Aucune église en France n'a cinq tours, si l'on excepte Saint-Pierre d'Angoulême (fig. 26) ; mais il existe près de nos frontières, à Tournai et à Lausanne, deux cathédrales bâties sous des influences venues de notre pays, et possédant, la première une tour centrale et deux tours à chaque croisillon (fig. 24), la seconde aussi une tour sur l'intertranssept, mais les autres tours des deux côtés de la façade et à la naissance du déambulatoire (fig. 25). Nous avions dans le Berri, avant les guerres de religion, une église bâtie certainement pour recevoir cinq tours et qui les a toutes eues avec leurs flèches : c'était la basilique romane de l'abbaye de Déols, aux portes de Châteauroux. Par une bizarrerie inexplicable, quatre d'entre elles formaient les quatre angles du narthex et la troisième couvrait la croisée (fig. 27), ce qu'indiquent très-nettement deux tableaux sur bois du XVIe siècle, conservés aujourd'hui dans l'église paroissiale de Saint-Étienne de Déols.

Six tours se voient à Saint-Denis, à Clermont et à Reims ; elles flanquent les trois façades (fig. 28) ; il y en avait autant sur la basilique de Cluny, mais avec une ordonnance bien différente : deux tours à la façade occidentale, trois au centre et aux extrémités du grand transsept, la dernière au centre du petit transsept (fig. 29).

Les cathédrales de Laon et de Rouen, et celle de Limbourg (Nassau), construite sous des influences françaises très-prononcées, ont chacune sept tours : deux à chaque façade et la septième à la croisée (fig. 30).

Enfin la cathédrale de France la plus riche en clochers, celle de Chartres, outre les tours flanquant chaque frontispice, en possède une septième et une huitième entre les bas-côtés et le rond-point (fig. 31). Si cette basilique n'appartenait pas à l'école de l'Ile-de-France, qui exclut les tours de pierre du centre des églises quand il y a deux tours sur la façade, elle présenterait à nos regards ravis neufs clochers, plus qu'aucune autre église du monde.

Nous n'avons pas parlé des clochers isolés : communs en Italie.

ils ont toujours été rares en France. Rappelons pourtant les célèbres tours de Saint-Michel et de Pey-Berland de Bordeaux, les grands clochers des abbayes de Marmoutier, de Vendôme, de Saint-Aubin d'Angers et de Saint-Florent, celui de l'abbaye de Brantôme, greffé sur un rocher, la tour de la cathédrale de Puy et celle de Saint-Émilion (Gironde). De ces clochers se rapprochent ceux qui, plantés obliquement, ne se rattachent à l'église que par un seul de leurs angles, comme on en voit à Gamaches (Somme), à Cléry (Loiret), et à l'ancienne abbaye cistercienne de la Bénissons-Dieu (Loire).

II. — La tradition, on le voit, laisse au constructeur moderne qui la consulte une certaine liberté. On voit aussi toutefois qu'aux belles époques de l'art et à celle où la liturgie était le mieux comprise, quatre ou cinq systèmes principaux ont prédominé. Nous allons examiner rapidement les avantages de chacun de ces systèmes, en leur adjoignant certaines autres combinaisons qui, pour se présenter rarement, ne doivent pas être absolument dédaignées. Nous éliminerons seulement avec la plus grande rigueur les ordonnances comportant plus de trois tours, car on ne trouverait presque jamais aujourd'hui l'occasion de les appliquer, et celles qui brisent sans compensation la symétrie des édifices.

Nous avons parlé de liturgie et de symétrie. Nous ferons remarquer à ce propos que ces deux belles choses n'ont guère été scrupuleusement respectées qu'à l'époque romane et dans la première moitié du XIIIe siècle ; cela expliquera en grande partie pourquoi deux dispositions blâmables, rares d'abord, ont fini par prévaloir tout-à-fait au XVe siècle.

Bien que la tour centrale ait perdu en partie depuis fort longtemps sa principale raison d'être, puisqu'elle ne s'élève plus au-dessus de l'autel comme un gigantesque *ciborium*, c'est encore sur elle que doivent se porter les préférences. Si elle a cessé d'abriter la table de l'auguste sacrifice, elle marque du moins l'entrée du sanctuaire, sa séparation d'avec la nef ; quand il y a un transsept, elle pousse en quelque sorte comme un fleuron sur le point d'où rayonnent les branches de l'arbre vénérable de notre Rédemption ; elle produit un ensemble pyramidal en s'associant au chœur et aux croisillons, les parties de l'église où les formes élancées ont toute leur signification symbolique ; elle se combine aisément avec les

lanternes qui éclairent, comme dans nos coupoles modernes, l'intersection des bras de la croix. Voilà pour les avantages esthétiques. Au point de vue de la liturgie chrétienne, elle met les cloches à la portée du prêtre ou des officiers de l'église. L'inconvénient que signale le *Rituel de Belley*, c'est-à-dire le manque de révérence qui résulte de la présence et de l'action du sonneur en face de l'autel, surtout pendant les expositions et les bénédictions du Saint-Sacrement, nous paraît peu grave si l'on évite à cet employé la nécessité de se livrer au milieu de l'église à un exercice de gymnastique capable de distraire les fidèles. Pour cela, on a soin de tenir à sa disposition ordinaire une seule cloche, qu'un facile effort puisse suffire à agiter ; au reste, pendant les cérémonies solennelles, le sonneur se tient en permanence dans la tour, et l'unique cloche dont le battant est en communication avec l'intérieur de l'église n'a plus alors pour objet que de signaler les moments où il faut mettre en branle toutes les autres ; dans tous les cas, un curé arriverait aisément, par des mesures spéciales, à prévenir ce qui blesserait les convenances chrétiennes ou gênerait, comme le redoute aussi le *Rituel de Belley*, la libre circulation des fidèles. Le clocher central, pour être entièrement commode et conforme aux traditions, doit avoir son escalier appliqué à l'angle d'un croisillon et du chœur, avec l'entrée près de la sacristie.

Si le clocher central a un inconvénient réel, c'est celui de la grosseur, grosseur qui, pour être tolérable, doit s'unir à une élévation excessive et dispendieuse. Aussi, dans les pays où le clocher carré était d'un usage dominant, surtout en Normandie et en Angoumois, a-t-on cherché quelquefois, pour les églises sans bas-côtés, à réduire cette base par l'addition de quatre piliers spéciaux, donnant un quadrilatère plus petit ; il est facile de voir la gêne qu'il en résultait pour la circulation au milieu de l'église. Mais il est un autre moyen de diminuer, du moins en apparence, le diamètre du clocher central, c'est de le planter sur l'octogone, forme qu'indique d'ailleurs sa situation même à un point de rayonnement et qui donne sur l'intérieur de plus belles lanternes que le carré.

Dernier avantage, purement matériel, de la tour centrale : elle épargne au charpentier la difficulté, parfois assez grande, amenée

par la rencontre et la pénétration de quatre combles égaux, dans les églises qui ont un transsept.

En plaçant la tour sur un côté du chœur, on se conforme également à l'esprit du Moyen-Age. « Dans les églises les plus anciennes, dit le Dr Billon (*Études sur les cloches et les sonneries françaises et étrangères*, p. 5), le clocher était toujours placé sur l'intertranssept ou à côté du chœur, afin que les cloches fussent à la portée du clerc ou du prêtre pour les offices de nuit. Ces offices, pendant la période du Moyen-Age, se célébraient dans les églises paroissiales comme dans les abbayes. Le son de la cloche rurale, au milieu des nuits les plus obscures, devenait souvent pour le voyageur égaré une cause de salut. Dans une nuit de l'an 1044, Guillaume le Conquérant fut sauvé par le son de la cloche de Ryes, près Bayeux. Échappant, demi-nu, à une conspiration contre sa vie et fuyant Valognes, il errait dans un pays ennemi : le son de cette cloche le remit dans sa route. »

Aujourd'hui, bien que l'office ne se chante plus la nuit, le clergé est aussi intéressé qu'autrefois à conserver les cloches et le sonneur sous la main. Si le clocher latéral semble dès l'abord coûter plus cher, puisqu'il faut le bâtir à partir du sol ou du moins à partir des corniches des bas-côtés, ce n'est pas sans compensation : dans le premier cas, il peut épargner la construction d'une sacristie en prêtant pour cet usage son rez-de-chaussée, comme le conseille le *Rituel de Belley*, considérant que, les murailles étant nécessairement épaisses, la salle est à l'abri du froid ; et dans les deux situations, il permet d'économiser notablement sur la largeur et par suite sur l'élévation. En outre, il se dégage à une faible hauteur de la masse de l'édifice, et il est facile de lui adjoindre, sans le masquer, une tourelle d'escalier ; enfin, dans aucun cas, le sonneur ou le sacristain n'y peut gêner les fidèles, et il est toujours aisé d'atteindre en un instant l'étage des cloches.

Les amateurs excessifs de la symétrie peuvent seuls réclamer contre la présence d'une tour à côté du chœur. Mais ce défaut de symétrie n'affecte que le plan général et nullement la façade occidentale, ou celles des croisillons, ou l'abside, puisque la tour est indépendante de chacune de ces parties ; par suite elle ne doit

choquer personne. Il y a du reste à tenir compte de la variété d'effets qui résulte de ce parti : d'ici on voit la tour depuis sa base et dans toute son élégance ; de là, on l'aperçoit se dégageant des bas-côtés ou de la nef centrale ; d'un troisième point, elle montre sa masse au-dessus des combles sans que l'œil devine au premier abord où elle prend racine, et ce dernier aspect, laissant quelque chose à deviner, n'est pas le moins agréable.

Ce que le goût d'une juste symétrie doit faire avec plus de raison proscrire, c'est la tour surmontant le croisillon. Ou celui-ci est absorbé par celle-là, et alors l'église ne montre extérieurement qu'un seul bras de transsept ; ou une partie du croisillon reste libre, et alors ce croisillon n'en est pas moins, pour l'observateur placé au dehors, notablement plus court que le bras correspondant. Quand des croisillons sont unis à une église, ils en constituent une partie essentielle, et doivent apparaître dans toute leur intégrité.

Deux combinaisons restent ainsi dignes d'éloges pour le clocher unique : le placer à la croisée ou à côté du chœur. Nous recommandons la première, comme la plus monumentale, aux paroisses disposant de sérieuses ressources, et la seconde, comme la plus commode et la moins dispendieuse, aux fabriques contraintes de viser à l'économie [1]. Dans les deux cas, le clocher fait partie du chœur : il orne la moitié la plus auguste du temple, lui donne à l'extérieur la vie, le mouvement qu'elle doit présenter, et se trouve réellement à la disposition du clergé.

Sur la nef, quelle qu'y soit sa situation, le clocher cesse d'être entièrement beau, entièrement utile, entièrement convenable. Car la nef, en réalité, n'est qu'une grande salle de réunion ; si elle reçoit, comme le chœur, la consécration de l'évêque, si elle voit s'administrer sous ses voûtes les sacrements de pénitence et de baptême, sa destination essentielle n'en est pas moins profane : elle

[1] Cette dernière est pourtant la seule applicable lorsque la largeur excessive de la nef, comme il arrive dans les grandes églises sans collatéraux, donne une base d'une étendue réellement exagérée. Les églises ogivales à une nef du Midi de la France, larges de 15 à 22 mètres, n'ont jamais de tours centrales, et c'est peut-être à cause de sa largeur exceptionnelle pour les églises à bas-côtés (16 mètres entre piliers) que la cathédrale de Chartres n'a point eu de tour à la croisée.

est faite pour contenir des hommes comme le chœur pour contenir la divinité. C'est donc manifester pour la nef une injuste préférence que de lui accorder à la fois les deux principaux éléments de la beauté extérieure d'une église : la façade et le clocher. Voilà le principe ; un seul cas permet d'y déroger : c'est lorsque la réunion de ces deux éléments donne à l'aspect général du temple une grandeur, une majesté qui ne serait pas obtenue à un égal degré s'ils étaient séparés. Voyons si ce cas se présente jamais avec une tour unique.

La tour se place soit au centre de la façade soit à un angle. Dans l'une et l'autre situation, elle est trop éloignée du chœur, c'est là un grave inconvénient liturgique auquel on pourrait, à la rigueur, apporter quelque remède, soit par l'addition d'un petit campanile sur le sanctuaire, soit par de sages dispositions, mais qu'en réalité on ne se donne ordinairement pas la peine d'adoucir. Aussi, quand on a besoin des cloches, est-on obligé de traverser toute l'église ; quand le servant, pendant les messes basses, veut signaler aux paroissiens absents les moments les plus augustes du sacrifice, comme c'est encore l'usage en bon nombre de localités, il lui faut courir loin de l'autel, ce qui amène des irrévérences et finit par provoquer l'abandon d'un usage qui permettait aux fidèles vacant à leurs travaux d'être avertis de ce qui se passait à l'église et de s'unir de cœur à la meilleure de toutes nos prières publiques. Si la tour est sur l'entrée de l'église, le sonneur gêne la circulation là où elle est le plus active et le plus continuelle.

L'effet monumental obtenu par la tour de façade est loin de compenser en aucune manière ces mauvais résultats. Il est souvent déplorable et n'est jamais tout-à-fait satisfaisant.

Si le clocher est latéral, la façade devient irrégulière, presque informe : c'est une faute de s'attacher éperdûment à la symétrie ; mais la rompre sans nécessité, surtout dans les parties qui semblent spécialement faites pour la décoration des édifices, comme le sont les façades, c'est trop peu se soucier du bon goût là où il doit le plus apparaître. De nos jours du reste, on a renoncé à planter un clocher unique sur le côté d'une façade.

Si le clocher est superposé au pignon de la grande nef, il n'offre d'autre avantage sur le clocher central que celui de la solidité. Il

est évident qu'entre deux constructions, dont l'une s'élève sur quatre piles isolées, comme un clocher central, et l'autre sur deux piliers et un mur, ou même sur trois ou quatre murs, comme un clocher de façade, la première a plus d'assiette, plus de stabilité ; mais pareil avantage se réduit en pratique à peu de chose, puisque les tours centrales bâties depuis le IXe et le Xe siècle sont arrivées jusqu'à nous aussi bien que les autres. Pour élever un clocher central, il faut de la part de l'architecte un soin particulier, plutôt qu'un surcroît de science, et c'est plus d'une fois parce que nos constructeurs modernes cherchent à se dispenser de ce soin particulier que le clocher central est rejeté.

De cet avantage presque illusoire que le clocher de façade doit à sa solidité théoriquement plus grande, passons à des inconvénients esthétiques malheureusement trop réels.

Ou la tour occupe la première travée de la grand nef, ou elle est complétement en saillie pour former porche au rez-de-chaussée.

Si la tour occupe la première travée de la nef, deux cas encore se présentent. Ou bien elle prend toute la largeur de la nef, et alors la portée longitudinale de la première travée devra être rendue égale à cette largeur, afin que l'on puisse avoir en plan un carré parfait. Ou bien, on donne à la tour une grosseur réduite, et alors elle demande deux piliers spéciaux pris sur la largeur de la nef. Dans le premier cas, on se voit entraîné à augmenter la portée des travées suivantes, afin qu'elles ne diffèrent pas de la travée de façade, et toute l'économie architecturale de l'église se trouve changée ; si l'on ne veut pas se résoudre à remanier le plan, on a une travée de façade qui semble ne pas appartenir à la nef, dont elle se distingue profondément, et alors la nef paraît trop courte. Il est vrai qu'un habile architecte peut *tricher* avec quelque succès, obtenir pour le clocher une base carrée en le faisant avancer un peu sur le mur de façade et conserver ainsi la similitude complète de toutes les travées de la nef ; mais ce succès est rare et l'ordonnance de la façade ne laisse pas que de subir des atteintes fâcheuses. Dans le second cas, il est aisé de se figurer combien d'embarras amènent les deux piliers spéciaux qu'il faut élever dans l'intérieur de la grande nef, combien le clocher s'amaigrit à l'extérieur au-dessus du large piédestal que lui fait la façade, et au prix de quelles

difficultés on parvient à distribuer la décoration de la partie centrale du portail. Quelle que soit d'ailleurs sa largeur, pleine ou réduite, la forme pyramidale que donne la tour à l'ensemble de la façade n'est pas un avantage, car rien ne l'appelle sur un frontispice, et de plus elle n'y existe que combinée à une vaste surface plate. Ajoutons que, par suite de la présence du clocher sur l'entrée de la nef, le spectateur placé devant l'église ne se rend pas compte de sa profondeur, si elle n'a pas de croisillons assez prononcés : il voit la façade, rien de plus ; rien ne lui indique si l'église est longue ou courte. Le situation du clocher sur le chœur produit, au contraire, une succession de plans, donne une vraie perspective.

Si le clocher est en avant de la façade, on peut le rétrécir à volonté établir facilement un porche extérieur, ce qui n'est pas sans commodité dans les campagnes ; mais quelle ordonnance appliquer alors à la façade, et celle-ci, plus qu'à moitié masquée, ne cesse-t-elle pas véritablement d'exister ? [1]

Il ne faut pas se le dissimuler : à l'insu, bien certainement, de nos constructeurs contemporains, tant amateurs des tours frontales, il y a un peu de pharisaïsme a réunir ainsi, sans motif sérieux, sur les façades principales, les beautés extérieures de nos églises, tandis qu'il reste à peine quelques détails pour orner la moitié la plus auguste du temple. Sans doute, il faut montrer de loin à la foule les objets matériels dont il a besoin pour s'élever à la contemplation des sublimités immatérielles ; mais le clocher, pour n'être pas sur la façade, n'en reste-t-il pas moins visible, et ne doit-on pas faire

[1] « Cette position du clocher sur la façade présente, dit M. G. Bouet (*Bulletin monumental*, t. XXXVI, p. 530), d'assez graves inconvénients. Au lieu de la forme pyramidale que prend l'église lorsque le clocher en occupe le centre, le clocher de façade donne à l'ensemble de l'édifice l'aspect d'un L... Cette forme est moins agréable à la vue que celle d'un clocher central, et de plus l'esprit s'étonne que ces merveilleuses flèches aient été élevées pour recouvrir des cloches, quand une simple couverture de tuiles ou de plomb recouvrait les portions les plus saintes de l'édifice. Placés à la porte principale, les cordes et le sonneur gênent le passage des fidèles. Cette position a de plus l'inconvénient d'éloigner le clocher de la surveillance souvent bien utile du clergé, et entraîne presque toujours dans les nouvelles églises la suppression de la sonnerie du *Sanctus*, déjà si folfement abandonnée dans nos villes. »

aussi quelque chose pour honorer la présence réelle du Christ dans ses palais eucharistiques ?

Et que nos contemporains veuillent bien ne pas s'appliquer à eux seuls l'expression de nos regrets : nos reproches frappent aussi et surtout les deux derniers siècles, eux, les grands coupables, qui ont introduit sans motif et bientôt rendu impérieuse une habitude si regrettable ; et nous n'entendons pas épargner les maîtres maçons du moyen-âge, qui, pour être assez rarement tombés en faute, sont inexcusables dans leurs erreurs, pour qui considère le milieu artistique où ils ont vécu.

Puissent nos architectes comprendre qu'ils ont jusqu'ici sacrifié à un usage irraisonné et enfin s'en affranchir ! Déjà un grand exemple est donné du haut de la sainte colline de Montmartre : la basilique du Sacré-Cœur va présenter vers Paris son frontispice libre et dégagé de ce qui n'est pas lui, laissant le dôme s'arrondir sur la croisée, le clocher se dresser sur une chapelle du chœur. Sera-ce l'heureux signal d'un retour aux bonnes traditions ? Nous osons l'espérer.

Il est un cas, un seul, où la présence d'un clocher sur la façade n'est pas absolument inadmissible, c'est lorsqu'on se décide à accorder pleine satisfaction à l'esthétique et à la liturgie par la superpositien d'un second clocher à la croisée.

On obtient alors la disposition indiquée par la fig. 16, ordonnance dont les exemples les plus imposants, les plus homogènes et les plus achevés sont aujourd'hui les églises de Poissy, de Loches et du Dorat. Rien ne surpasse, à notre avis, l'effet monumental produit par ces deux tours, différentes de forme et de détails, et assez écartées l'une de l'autre pour ne point se nuire mutuellement. C'est ici un sentiment que nous ne prétendons pas raisonner davantage, mais qui, je pense, s'impose à la plupart des observateurs, Dans la combinaison des deux tours terminant de part et d'autre l'axe de la nef, le rôle liturgique, au besoin, est assumé par la tour centrale, et celle-ci devient le vrai couronnement de l'église entière, tandis que l'autre tour reste le couronnement de la façade seule ; la première rend à Dieu ce que la seconde lui eût enlevé. Nous supposons, bien entendu que la palme de l'élégance et de la richesse est alors réservée au clocher central, bien qu'il soit à la rigueur pos-

sible de s'autoriser, pour la pratique contraire, de l'exemple des églises de Saint-Paul et d'Ainay de Lyon, de Coucy-la-Ville et de Saint-Savin. Cette diversité dans les deux tours est, croyons-nous, plus agréable à l'œil que la similitude complète des deux tours jumelles flanquant le portail ou le chœur. Nous n'avons à opposer qu'une difficulté : c'est qu'en visant à l'aspect général de l'église, on sacrifie toujours beaucoup la façade, telle qu'on aime à la disposer aujourd'hui. C'est évidemment à l'aspect général de l'église et non à l'aspect particulier des façades que nous avons eu égard dans les éloges que nous venons de formuler.

L'usage dominant fut durant tout le Moyen-Age et demeure encore aujourd'hui, quand il s'agit de deux clochers, d'en flanquer symétriquement le portail. Rien de très-grave à objecter contre ce parti, au point de vue esthétique : aucun n'est plus capable d'imprimer à la façade d'une basilique la majesté qui convient au saint lieu. Il double la largeur du frontispice et permet à un habile architecte de développer librement de magnifiques et ingénieuses conceptions. Nous serions presque tenté, en considération de ce cachet monumental vraiment digne des palais eucharistiques, à nous consoler de voir les deux clochers si loin du chœur ; mais la liturgie et les hautes convenances ne perdent jamais leurs droits, et nous n'oserions louer les deux tours de façade sans recommander en même temps l'addition d'un troisième clocher ou du moins d'un campanile sur la croisée. Si ce troisième clocher est lui-même une grande tour, surpassant en élévation les deux tours de façade, oh ! alors tout est amplement concilié : convenances liturgiques, effet monumental.

Nous n'avons pas à discuter les diverses autres combinaisons que nous avons mentionnées comme rares au Moyen-Age, relativement aux clochers multiples : les unes paraissent vite trop bizarres ; d'autres tombent sous les reproches qui se mêlent aux appréciations précédentes. Peut-être y aurait-il du bien à dire de la combinaison plaçant deux clochers symétriques sur les côtés du chœur ou sur les croisillons ; mais nous aimons mieux ne pas la recommander explicitement, quoique très-satisfaisante au point de vue liturgique.

Il nous reste à faire observer que le Moyen-Age n'a jamais établi la distinction hiérarchique des églises par le nombre des tours, leur

situation ou leur forme : ainsi deux ou plusieurs tours semblables n'étaient pas exclusivement réservées aux églises métropolitaines, deux tours inégales aux simples cathédrales, aux collégiales ou aux abbatiales, une tour unique aux prieurés et aux paroisses. Nous n'avons pas trouvé trace d'un règlement quelconque à ce sujet, et aucun exemple antérieur à la Révolution n'autorise à en supposer l'existence. Si ce règlement ou si du moins une coutume de cette sorte avait été formulée, les archevêques, jaloux de leur privilége, n'auraient pas manqué de construire les deux tours jumelles sur les basiliques où ils avaient leurs siéges, et surtout ils se seraient opposés à l'érection de deux clochers égaux sur les autres cathédrales ou sur les abbayes relevant de leur juridiction ; évêques et abbés, à leur tour, auraient établi une police sévère sur les paroisses et les prieurés. Or, que l'on examine au hasard quelques églises de ces différentes catégories, et l'on verra que le nombre et la forme des clochers n'a aucun lien avec le rang occupé par ces édifices. Sur dix-sept basiliques portant le titre de métropoles au moment où elles furent construites, six seulement ont eu des tours égales et semblables : ce sont celles d'Auch, de Bordeaux, de Lyon, de Narbonne, de Reims et de Vienne. Si l'on passe aux églises épiscopales, on en trouvera douze au moins qui avaient leurs tours pareilles : celles d'Angoulême, de Cahors, de Coutances, de Saint-Flour, de Langres, de Mautauban, de Nancy, de Quimper, de Rennes, de Toul, de Verdun ; les églises abbatiales fourniraient un chiffre bien plus fort ; citons au hasard : Corbie, le Mont-Saint-Eloi, Saint-Georges-de-Boscherville, la Trinité de Caen, Saint-Avit-Sénieur, Notre-Dame de Melun, Notre-Dame de Châlons, Saint-Nicaise de Reims, Saint-Martin de Laon, Paray-le-Monial, Saint-Ouen de Rouen (suivant le projet), Fontevrault, etc, etc. Par contre, il existe beaucoup d'églises abbatiales, cathédrales ou même métropolitaines qui ne sont surmontées que d'une seule tour, placée de telle façon qu'une tour correspondante a pu difficilement être projetée ; telles sont, parmi les églises archiépiscopales, les cathédrales d'Aix, d'Arles, d'Embrun, de Cambrai, de Besançon, de Toulouse, et, parmi les églises épiscopales, celles de Luçon, de Nevers, de Bazas, de Lectoure, de Condom, de Lombez, d'Albi, de Viviers, de Carcassonne (Saint-Nazaire), d'Autun, de Périgueux, de Limoges, de

Tulle. Enfin, il n'est pas jusqu'aux églises paroissiales qui n'aient pu se permettre deux tours semblables ; Saint-Wulfran à Abbeville, Saint-Nicolas-du-Port, Saint-Martin de Pont-à-Mousson, Toussaint de Rennes, Saint-Michel de Dijon, Saint-Jacques de Lunéville, etc. Saint-Sulpice de Paris devait avoir aussi deux tours semblables ; lorsque la Révolution survint, on se disposait à en abattre une pour la reconstruire exactement sur le modèle de l'autre.

Si l'on observe les églises qui ont plus de deux tours, on les rencontrera indistinctement dans toutes les catégories. La cathédrale de Chartres, la seule en France qui ait été construite pour porter huit tours, était le centre d'un simple évêché ; de même Notre-Dame de Laon, qui était surmontée de sept tours. Saint-Denis, avec ses six clochers, Déols qui en avait cinq, Vézelay, Saint-Martin de Tours et Saint-Vincent de Laon, qui en avaient quatre, n'étaient qu'abbatiales [1] ; le prieuré de Saint-Leu-d'Esserent était destiné aussi à en posséder quatre ; trois tours ont existé à Saint-Nicolas de Caen, bâtie au XIIe siècle par les religieux mêmes de Saint-Étienne pour servir de paroisse, et dans quelques autres églises paroissiales, telles que Saint-Michel de Dijon (XVIe siècle), Notre-Dame de Gisors (XIIIe et XVIe siècles), Notre-Dame de Guingamp (XIVe, XVe et XVIe siècles), l'église du Puy-Notre-Dame, en Anjou (XIIIe et XIVe siècles), Sainte-Foi de Schlestadt (XIe siècle), etc.

Le nombre des tours sur une même église n'a donc aucun rapport avec les questions de discipline hiérarchique : l'architecte est libre du côté des prescriptions ecclésiastiques ; mais la règle dont il se trouve ici affranchi, il la retrouve dans les lois du goût. C'est sur les dimensions et la richesse et non sur la dignité d'une église que doit être basé le nombre des tours. C'est de l'art et du bon sens que relèvent les abus. Si une église est de petites dimensions, manque de bas côtés, de transsept ou de rond-point, fût-elle dépendante d'une riche communauté, elle ne saurait aspirer à se couronner de deux ou trois clochers. L'effet monumental ferait place au ridicule d'une impuissante vanité. Deux clochers sur une petite façade seraient forcément petits et n'auraient même pas l'avantage de remplacer con-

[1] Saint-Pierre de Montpellier, aux XIVe et XVe siècles, lors de la construction de ses quatre tours, n'était encore qu'une église abbatiale.

venablement de franches tourelles. Le grandiose manqué tourne facilement au mesquin. D'ailleurs, deux ou trois clochers ne produisent pas nécessairement, inévitablement, deux ou trois fois plus d'effet qu'un clocher unique, et maintes fois, même pour de vastes édifices, une belle tour centrale frappe à elle seule plus que deux tours jumelles réunies sur une façade. C'est à un architecte de tact de voir si ses ressources, les dimensions et les dispositions générales de son église, et les formes qu'il a préférées pour ses clochers, lui permettent de les multiplier ou l'invitent à se contenter d'un seul.

ANTHYME SAINT-PAUL,
Membre de la Société de Saint-Jean.

Ce travail a été lu par l'auteur dans la séance de la Commission de l'Art chrétien (7e Assemblée des Catholiques, tenue à Paris du 11 au 15 juin 1878) présidée par M. le duc de Brissac le 12 juin 1878, et des vœux se rattachant aux questions intéressantes qui y sont traitées ont été formulés comme il suit :

La Commission de l'Art chrétien, considérant :

1° En ce qui concerne le clocher unique d'une église : — que les époques et les pays où la liturgie et les convenances artistiques ont été le plus respectées l'ont placé de préférence à l'entrée du chœur ; que cette situation marquant, dans les édifices à transsept, le centre de la croix, est la plus propre à fournir un digne couronnement au temple chrétien et produit, avec les croisillons et l'abside, un ensemble pyramidal très-convenable sur le point où s'accomplissent les cérémonies chrétiennes, et tout à fait satisfaisant sous le rapport de l'art; que, avec ou sans transsept, il permet l'adoption de la forme octogonale, qui est la plus élégante et par laquelle on obtient intérieurement une lanterne analogue à celle des coupoles byzantines ; qu'il laisse les cloches à la disposition facile du clergé ; — que, lorsque la largeur démesurée de la croisée ou la modicité des ressources s'oppose à l'érection d'un clocher central, on y supplée sans aucun désavantage par un clocher planté latéralement au chœur, clocher qui n'altère point la symétrie d'une manière choquante, n'exige pas de fortes dimensions, reste d'un usage commode pour les ministres du culte, et peut, à son étage inférieur,

former une sacristie solidement murée; — que, sur la façade, le clocher, à moins d'une habileté particulière de l'architecte, trouble l'ordonnance normale du frontispice ou celle de la première travée de la nef, parfois indirectement l'ordonnance de la nef tout entière, et cela sans aucun résultat esthétique appréciable, l'effet d'une tour centrale étant toujours plus favorable à la perspective ; que cette tour de façade éloigne les cloches de la surveillance du prêtre, en rend l'accès moins immédiat et amène ainsi tôt ou tard la suppression des sonneries pendant les messes basses, s'il n'existe sur le chœur un petit campanile supplémentaire ; — qu'enfin, en tout autre endroit de la nef, le clocher ou bien détruit sans compensation suffisante la symétrie de la façade ou bien interrompt des lignes qui doivent rester entières;

2° En ce qui concerne deux clochers sur une même église, que, placés des deux côtés de la façade, ils augmentent réellement l'effet du frontispice sans avoir les inconvénients esthétiques d'un clocher unique élevé sur le portail, que cet effet monumental rejaillit sur le temple tout entier; mais que néanmoins le chœur ne saurait, dans ce cas, se passer d'un petit campanile;

3° En ce qui concerne trois clochers, que le Moyen-Age les a ordinairement placés le plus gros sur la croisée et les deux autres aux angles de la façade, et que cette ordonnance, appliquée dans toute son ampleur, est éminemment grandiose et concilie complétement l'art avec les besoins du culte;

4° Que le nombre des clochers sur une église n'est déterminé par aucun règlement liturgique, mais que l'effet général produit n'est pas en rapport nécessaire avec ce nombre ;

5° Que la situation et le nombre des tours ne dépendent pas non plus de l'adoption de tel ou tel style, l'époque ogivale et la Renaissance ayant conservé, quoique avec des altérations de moins en moins rares, les dispositions introduites par l'architecture romane ;

Émet le vœu :

1° Que le clocher unique, sans acception de style, soit élevé de préférence à l'entrée du chœur, ou que si des circonstances locales interdisent le clocher central, on place la tour sur la sacristie, et que l'on évite autant que possible de lui choisir pour base ou pour appui la façade principale ;

2° Que deux clochers soient placés aux angles de la façade, bien que plusieurs exemples du Moyen-Age permettent de les placer soit sur les croisillons, soit à la naissance de l'abside, soit aux extrémités de la grande nef, c'est-à-dire sur le portail et sur la croisée;

3° Que trois clochers aient pour base, deux les angles de la façade, le troisième la croisée, bien que trois ou quatre églises, notamment Saint-Germain-des-Prés de Paris, aient possédé deux tours aux côtés du chœur et la troisième sur le portail;

4° Que le nombre des clochers soit basé sur la dimension des églises et l'abondance des ressources, et que jamais on ne se laisse aller à les multiplier si l'édifice n'atteint pas une certaine ampleur de proportions et si les clochers eux-mêmes ne peuvent atteindre une grandeur convenable;

5° Que le style adopté n'exerce pas d'influence sur le nombre ou la situation des tours [1].

[1] Nous publierons dans la prochaine livraison une seconde partie de ce Mémoire, traitant *De la forme des clochers*.

LA CAPPELLA GRECA

DU CIMETIÈRE DE PRISCILLE

—

DIXIÈME ARTICLE *

—

CHAPITRE XXIV.

LE SIGNE DU CHRIST AU SIÈCLE DE CONSTANTIN. — LES PÈRES.

Nous avons entendu Lactance, au lendemain de l'apparition du signe céleste à Constantin : nous ne pouvions différer de l'entendre. C'est maintenant le tour des autres Pères de l'Église, en ce quatrième siècle, dit de sa paix, mais trop plein, hélas ! des guerres les plus cruelles.

Voici d'abord le grand athlète, S. Athanase. Jeune diacre encore d'Alexandrie, il écrivit ces deux livres connexes *Contre les Gentils* et *De l'Incarnation du Verbe*, antérieurement, pense-t-on, à l'an 319, où fut excommunié Arius. Il n'y est fait aucune allusion en effet aux blasphèmes de l'hérésiarque contre le Verbe. Athanase nous montre le nom du Christ intimement uni au signe de la croix, et ce nom prononcé au moment où l'on traçait ce signe, comme si le signe de la croix était le monogramme même du Christ.

« Si la croix survenant, dit S. Athanase, toute l'idolâtrie est renversée, si tous les prestiges des démons sont mis en déroute par ce signe, si le Christ seul est adoré et si par lui est connu le Père..., comment se peut-il qu'on appelle encore cela une œuvre humaine et qu'on ne confesse pas plutôt que celui qui a été élevé

* Voir le numéro d'Avril-Juin 1878, p. 377.

sur la croix est le Verbe de Dieu et le Sauveur de toute créature [1]?..... Que celu qui voudra expérimenter les choses que nous avons dites, vienne et qu'il se serve contre les prestiges des démons, les tromperies des oracles et les prodiges de la magie, du signe de la croix dont on rit chez eux (les Gentils), ayant prononcé le seul nom du Christ, τὸν Χριστὸν ὀνομάσας μόνον, et il verra comment par lui les démons fuient, les oracles se taisent, toute magie, tout maléfice est réduit à néant. Quel est donc et combien grand ce Christ qui à l'appel de son nom et par sa présence obscurcit et anéantit de toutes parts tout obstacle, seul est plus fort que tous, et remplit tout l'univers de son enseignement [2]! »

Plus tard, au milieu des luttes de l'Arianisme, Athanase nous montre Antoine, l'anachorète nullement initié aux lettres humaines, grandement à la sagesse divine, qui, après être descendu de sa montagne à Alexandrie, pour confondre les hérétiques, est visité sur cette montagne par des philosophes grecs païens. Antoine, qui ne sait que l'égyptien, leur dit par interprète :

« *Quel est le plus beau de confesser la croix ou de prêter l'adultère et la pédérastie à ce que vous appelez des dieux?... Pour nous, en prononçant le nom du Christ crucifié,* ὀνομάζοντες τὸν ἐσταυρωμένον Χριστὸν, *nous mettons en fuite tous les démons que vous craignez comme des dieux; et là où se fait le signe de la croix,* τὸ σημεῖον τοῦ σταυροῦ, *la magie est impuissante, les maléfices sont sans vertu.* »

Il y avait là des hommes tourmentés par les démons. Antoine les fait amener au milieu de l'assistance, puis il dit aux philosophes :

« *Vous par vos paroles ou par tel art ou magie que vous voudrez, guérissez-les, en invoquant vos idoles ; et si vous ne pouvez pas, cessez de nous combattre, et vous verrez la puissance de la croix du Christ.* Ayant dit cela, il invoqua le Christ et marqua deux et trois fois ceux qui étaient là présents du signe de la croix. A l'instant ces hommes se redressèrent sains et saufs, pleins de sens et rendant, d'ailleurs, grâces au Seigneur. Et ceux qu'on appelait philosophes étaient dans l'étonnement et dans une vraie stupéfaction de la sagesse de cet homme et du signe fait par lui. Antoine leur dit : *Pourquoi vous étonnez-vous de cela? Ce n'est pas nous qui l'avons fait : c'est le Christ qui fait de telles choses par ceux qui croient en lui* [3]. »

[1] *Oratio contra gentes*, 1. *Patr. græc*, t. XXV, col. 5.
[2] *Oratio de Incarnatione Verbi*, 48. *Patr. græc.*, t. XXV, col. 181.
[3] *Vita S. Antonii*, 78. *Patr. græc.*, t. XXVI, col. 952-3.

Antoine prononce le nom du Christ et trace le signe de la croix sur les démoniaques : ils sont délivrés : « le Christ, » dit Antoine, a fait cela. Comme tout devient clair si l'on songe que le nom et le signe sont identiques, et que le signe de la croix c'est le signe du Christ !

En 347 ou 348, S. Cyrille de Jérusalem faisait dans la basilique de la Résurrection, où était la Croix triomphante, ses fameuses catéchèses. Le premier des Pères, ce semble, il interpréta de la croix le mot du Christ : *Et alors apparaîtra le signe du Fils de l'homme dans le ciel.* « Le vrai et propre signe du Christ, dit-il, c'est « la croix, Σημεῖον δὲ ἀληθὲς ἰδικὸν τοῦ Χριστοῦ ἐστιν ὁ σταυρός [1]. » Il appelle la croix « le signe royal » et s'écrie : « Ne rougissons pas de la « croix, mais alors même qu'un autre la tiendrait cachée, toi mets-« en publiquement le sceau (σφραγίζου) sur ton front, afin que les dé-« mons, en voyant le signe, le signe royal (τὸ σημεῖον ἰδοντες τὸ « βασιλικὸν) fuient au loin saisis de terreur [2]. » La croix apparue dans le ciel, à Jérusalem, le 7 mai 351, jour de la Pentecôte, cette croix lumineuse, qui s'étendait du Golgotha au Mont des Oliviers et planait sur toute la ville, parut à S. Cyrille le commentaire saisissant du texte évangélique *sur le signe du Fils de l'homme dans le ciel.* Mais, à coup sûr, il ne devait pas exclure de ce *signe* le *chi*, le monogramme du Christ ; car la croix même, apparue à Jérusalem, avait la forme du *chi*, X ou +. Ceux qui ont parlé du prodige après S. Cyrille, Philostorge [3], l'auteur de la *Chronique d'Alexandrie*, Théophane et Nicéphore [4], observent en effet que la croix lumineuse était inscrite dans une couronne semblable. C'est inscrite aussi dans une couronne que la croix apparaîtra de nouveau à Jérusalem, au moment où Julien l'Apostat entreprendra d'y relever le temple judaïque, et que ce César, sacrifiant aux idoles, la verra dans les entrailles des victimes : S. Grégoire de Nazianze nous est garant de ces deux faits [5]. Le prêtre Lucien, à qui S. Gamaliel apparaîtra en 415, dans le baptistère de Jérusalem, lui faisant la révélation du

[1] *Catech.*, XV, 22.

[2] *Catech.*, IV, 14.

[3] *Histor. eccles.*, l. III, cap. XXVI.

[4] Cités avec Philostorge, *Patrol. græc.*, t. XXXIII, col. 1161.

[5] *Orat.* IV *in Julian*, 10; *Orat.* III, 18.

corps de S. Etienne, verra pareillement sur la tunique blanche de ce disciple de S. Paul « de petites gemmes d'or ayant au dedans le « signe de la sainte croix, *gemmulæ aureæ habentes intrinsecus « sanctæ crucis signum* [1] ». C'était donc, très-probablement au moins, dans ces cas divers, la croix carrée, +, c'était le *chi ;* et le nom du Christ resplendissait sur Jérusalem en même temps que sa croix. Ces apparitions célestes n'étaient en réalité que des variantes de celle dont Constantin et son armée avaient été témoins devant Rome.

Je viens de nommer S. Grégoire de Nazianze. Son ami S. Basile, le frère de S. Basile, S. Grégoire de Nysse, et S. Grégoire de Nazianze lui-même vont nous donner les renseignements les plus importants sur l'identité du monogramme du Christ et de sa croix, comme signe du Christ.

Dans son traité *du Baptême*, parlant de la Confirmation qui en était régulièrement inséparable, S. Basile écrit :

« Ceux qui dans ce Baptême ont fait profession d'être crucifiés avec le Christ, συνεσταυρῶσθαι τῷ Χριστῷ, morts avec lui, ensevelis avec lui, entés en lui, ressuscités avec lui d'entre les morts, qu'ils aient l'assurance de dire en vérité : *Moi je suis crucifié* pour le monde (à plus forte raison pour le diable) : *je vis donc, non plus moi, mais le Christ vit en moi* [2]. »

Les allusions au nom du Christ et à sa croix, marqués ensemble par le + sur le front des baptisés, semblent assez manifestes.

Dans son livre *du Saint-Esprit*, S. Basile fait remonter aux Apôtres le signe dont étaient marqués les chrétiens ; et, laissant transpirer la double signification de ce signe, il dit que ceux qui espéraient « au nom du Seigneur » étaient marqués du « type de « la croix » :

« Des dogmes et des enseignements conservés dans l'Église, nous tenons les uns de la doctrine mise par écrit, nous avons reçu les autres de la tradition des Apôtres, arrivée à nous dans le mystère... Par exemple, pour parler de ce qui est le premier et le plus vulgaire, τοῦ πρώτου καὶ κοινοτάτου, qui nous a appris par l'écriture à marquer du type de la croix ceux qui ont mis leur espérance dans le nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ, τῷ τύπῳ τοῦ σταυροῦ τοὺς εἰς τὸ ὄνομα τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ἠλπικότας κατασημαίνεσθαι τίς ὁ διὰ γράμματος διδαξάς ? [3] »

[1] *Epistola Luciani ad omnem Ecclesiam. S. Augustini Opera*, t. VII. Appendix.
[2] *De Baptismo*, l. I, cap. XI, XIX. *Patr. græc.*, t. XXXI. col. 1550.
[3] Cap. XXVII.

Il voit, d'ailleurs, dans la croix le signe par excellence. « Nous « savons, dit-il, que dans l'Écriture la croix est proprement appe- « lée le signe. *Moïse*, dit-elle, *mit le serpent sur le signe*, c'est-à- « dire sur la croix [1]. » D'après S. Basile, le *signe*, le *tau* des élus, la *croix* est gravée sur le front de « ceux qui ont mis leur espérance « dans le nom » du Christ attendu : n'est-ce pas qu'il sous-entend qu'elle représente ce nom même ?

S. Grégoire de Nysse rend la chose de plus en plus claire. Dans sa vie de S. Grégoire le Thaumaturge, le « Moïse, » comme il l'appelle bien, du troisième siècle, il raconte le fait suivant. Le diacre du grand évêque de Néocésarée alla un soir se baigner dans les thermes où le démon avait établi son empire et qui étaient inabordables durant les ténèbres. Aussitôt il se vit entouré de larves de feu et de fumée à formes d'hommes et de bêtes fauves ; mais « fai- « sant devant lui le sceau (des chrétiens) et prononçant à haute voix « le nom du Christ, τὴν σφραγῖδα ἑαυτοῦ προβαλλόμενος, καὶ τὸ τοῦ Χριστοῦ ανα- « καλῶν ὄνομα, il traversa sain et sauf la première pièce de l'édifice. » Arrivé à l'intérieur, voici que la chambre s'agite comme par un tremblement de terre, le pavé entr'ouvert laisse voir les flammes de la chaudière qui est dessous, les eaux dardent des étincelles ; « et de nouveau, les mêmes armes, le sceau et le nom du Christ, « ἡ σφραγὶς καὶ τὸ τοῦ Χριστοῦ ὄνομα, et le secours obtenu par les prières « de son maître dispersent ces fantômes et réalités terribles. » Après le bain, il veut sortir : le démon tient la porte inébranlable. « Mais le nouvel obstacle est spontanément rompu par la même « puissance : devant le sceau la porte cède, τῇ σφραγῖδι τῆς θύρας ὑπο- « χωρούσης [2]. » Le saint évêque de Nysse ne nous dit pas si le sceau était le signe de la croix ou celui du nom du Christ. Mais la liaison intime du sceau avec le nom est au moins manifeste. Le nom succède deux fois au sceau comme sa traduction phonétique ; et la troisième fois le sceau tient lieu du nom lui-même, qui n'est plus prononcé, mais seulement dessiné, ce qui suffit pour sa vertu. Que le sceau dessine la croix, il est bien probable : ce qui est certain c'est qu'il paraît dessiner le monogramme du Christ.

[1] *Epist.* CCLX, 8.

[2] *Patrol. græc.*, t. XLVI, col. 952.

Du reste, S. Gregoire de Nysse nous dit très-nettement ailleurs que le signe de la croix avait la forme du *chi*. Il enseigne que S. Paul a révélé le mystère de la croix en écrivant aux Éphésiens : *Afin que vous puissiez comprendre avec tous les saints quelle est la longueur et la largeur et la profondeur et la hauteur et connaître la charité du Christ surpassant toute connaissance, afin que vous soyez remplis de toute la plénitude de Dieu* [1]. « Cet œil divin de l'apôtre, « dit-il, n'a point remarqué à tort la figure de la croix... cette figure « divisée en quatre rayons partant d'un même centre, τὸ σχῆμα τοῦ « σταυροῦ... τέτταρσι προβολαῖς ἀπὸ τῆς ἐν τῷ μέσῳ συμβολῆς μεριζόμενον... : « il appelle profondeur ce qui va du milieu en bas, hauteur ce qui s'é- « lève, largeur et longueur ce qui s'étend depuis le centre en tra- « vers de chaque côté [2]. » Qui ne voit le +, le signe du Christ, la croix carrée que les monuments nous montrent en ce temps même sur le front des chrétiens ?

Avec l'ami de S. Basile, S. Grégoire de Nazianze, il ne reste plus l'ombre d'un doute sur la double signification du sceau sacré. Il repousse ainsi le démon dans un de ses poëmes :

« Fuis de mon cœur, ô Trompeur, fuis au plus vite, fuis de mes membres, fuis de ma vie... Je porte la croix dans mes membres, la croix dans mes démarches, la croix dans mon cœur : la croix c'est ma gloire !

Σταυρὸν ἐμοῖς μελέεσσι φέρω, σταυρὸν δέ πορείῃ,
Σταυρὸν δέ κραδίῃ · σταυρος ἐμοὶ τὸ κλέος [3].

Mais cette croix, c'est le Christ, c'est son nom, c'est le *chi*. Dans le poëme suivant : « Κατὰ τοῦ πονηροῦ, contre le Méchant » il le conjure ainsi :

« Fuis devant l'inscription que je porte, ô Barbare, ne m'importune pas ! Fuis, Méchant, qui n'es que méchanceté : sur moi Christ est écrit :

Φεῦγ' ἀπὸ τὰς γραμμὰς, ὦ Βάρβαρε, μή με διόχλει,
Φεῦγε, πονηρος ἅπας · Χριστὸς ἐμοὶ γράφεται [4]. »

Il ne se peut rien de plus exprès, de plus décisif. Le même signe tracé sur le front ou sur les membres désigne la croix, σταυρὸν φέρω,

[1] Ephes., III, 18, 19.
[2] *In Christi resurrectionem*, orat. I. *Patr. græc.*, t XLVI, col. 624.
[3] *Patrol. græc.*, t. XXXVII, col. 1401.
[4] Col. 1402.

il désigne le Christ, Χριστὸς ἐμοὶ γράφεται. Ce signe ne peut être que le *chi* de cette forme +, qui, nous le répétons, est sur les monuments le sceau appliqué à ceux qui sont régénérés dans le Christ.

S. Epiphane confirme merveilleusement S. Grégoire de Nazianze, et n'est pas moins péremptoire. Il raconte que le patriarche des Juifs de Tibériade, Joseph, se sentant mourir, fit venir l'évêque, en le réclamant comme médecin et « lui demanda le Bain sacré, τὸ ἅγιον « λουτρόν — Donne-moi, lui dit-il, ce sceau qui est dans le Christ, « δώρησαί μοι τὴν ἐν Χριστῷ σφραγῖδα. » C'était donc le *Christ* qui imprimait le sceau au Baptême, le sceau à la Confirmation : c'était le *chi*, dessiné, nous le savons, en forme de croix.

Le même S. Epiphane parle d'une femme de Gadara qui se voyant dans ce bain public exposée aux poursuites criminelles du fils du patriarche « se signa elle-même d'un sceau au nom du « Christ, attendu qu'elle était chrétienne, ἡ δὲ ἑαυτὴν εσφραγίσατο εἰς ὄνομα « Χριστοῦ, οἷα δὴ χριστιανὴ οὖσα [1]. » Il ajoute un peu plus loin que « cette « femme se donnait du secours par le sceau du Christ et de la foi, « διὰ γὰρ τῆς σφραγῖδος τοῦ Χριστοῦ καὶ πίστεως εβοηθήθη ἡ γυνή [2]. »

Le sceau du Christ, le signe du Christ, c'est donc le nom du Christ. Mais c'est en même temps sa croix. S. Epiphane va nous le dire expressément et amplement. « La troisième preuve, raconte-t-il, « que Joseph (le patriarche juif) eut de la religion chrétienne, c'est « que la puissance des maléfices n'a aucune force là où est le nom « du Christ et le sceau de la croix, ὅτι οὐκ ἴσχυσεν, ἔνθα ὄνομα Χριστοῦ καὶ « σφραγὶς σταυροῦ, φαρμακείας δύναμις [3]. » Ce même double signe du Christ et de la croix est tout-puissant contre les démons. Joseph rencontra un jour un possédé furieux. « Prenant de l'eau dans sa « main et la marquant du sceau, σφραγίσας αὐτὸ, il en aspergea cet « insensé disant : Au nom de Jésus de Nazareth crucifié, sors de cet « homme, ô démon, et qu'il soit rendu à la santé [4]. » Une autre fois Joseph, étant à Tibériade aux prises avec les maléfices des juifs qui empêchaient des fours à chaux servant à la construction d'une église

[1] *Hœres.*, XXX, 4.
[2] *Hœres.*, XXX, 7, 8.
[3] *Hœres.*, XXX, 9.
[4] *Hœres.*, XXX, 10.

de s'allumer, fit ainsi l'expérience de ce que nous appelons aujourd'hui l'eau bénite. « Ayant appliqué sur le vase avec son doigt le « sceau de la croix, σταυροῦ σφραγῖδα ἐπιθεὶς τῷ ἄγγει διὰ τοῦ ἰδίου δακτύλου, et « invoquant au-dessus, ἐπικαλεσάμενος, le nom de Jésus, il parla ainsi : « Au nom de Jésus de Nazareth qu'ont crucifié mes pères et les « pères de tous ceux qui sont ici autour de moi, qu'il y ait dans cette « eau une puissance contre l'annulation produite par tout maléfice « et toute magie et pour l'énergie de la puissance propre au feu, « afin d'achever la maison du Seigneur. » Il jeta là-dessus avec la main de l'eau sur les fours à chaux, et la flamme s'en élança [1].

Celui des Pères chez qui le signe du Christ est le plus nettement et le plus parfaitement expliqué est peut-être S. Epiphane. Il a de plus cette autorité qu'étant né en Palestine, il a puisé la tradition de ce signe au berceau du christianisme. L'éclat jeté par la sainte Croix à Jérusalem au quatrième siècle n'a pu y faire oublier ni reléguer au second plan la valeur fondamentale de ce signe, qui est d'être le monogramme du Christ.

Rufin qui passa en Egypte six ans, de 374 à 380 environ, nous montre les maisons d'Alexandrie couvertes de croix. Mais ces croix ne sont que le monogramme cruciforme en qui les Egyptiens reconnaissaient leur signe de la vie, le *tau* surmonté d'une boucle, la croix ansée, dont une tradition sacerdotale disait que le culte devait succéder à celui des dieux. Lisons le curieux récit de Rufin :

« Il arriva, à Alexandrie, que les bustes de Sérapis qu'on voyait dans chaque maison sur les murs, aux entrées, aux jambages des portes et aux fenêtres furent tous arrachés et rasés, sans qu'il en restât aucun vestige, ni aucune désignation de divinité, ni de celle-là, ni de tout autre démon ; et qu'à leur place chacun peignit le signe de la croix du Seigneur aux jambages des portes, aux entrées, aux fenêtres, sur les murs, sur les colonnes. On dit que ce qui restait de païens voyant cela se rappela une grande chose rapportée par une antique tradition. Notre signe de la croix du Seigneur est tenu, à ce qu'on assure, par les Egyptiens pour un des éléments de leurs lettres, parmi celles qu'ils appellent sacerdotales, ἱερατικάς. Ils affirment que le sens de cette lettre ou vocable est *la vie à venir*. Ceux donc qui, en admirant ce qui arrivait, se convertissaient alors à la foi disaient avoir appris de l'antique tradition que les objets du culte présent subsisteraient jusqu'à ce qu'ils vissent venir le signe où serait la vie. C'est pourquoi les prêtres ou les ministres

[1] *Hæres.*, XXX, 12.

des temples se convertissaient plutôt à la foi que ceux dont les prestiges d'erreur et les machines de déception faisaient les délices [1].

Nous avons vu qu'à Edesse où S. Ephrem explique les mystères de « l'usage de la croix, » cette image est précisément le monogramme cruciforme.

En Syrie, entre Antioche, Alep et Apamée, sur un espace de trente à quarante lieues, M. de Vogué a rencontré les restes debout d'un grand nombre de villes et de villages subitement abandonnés, paraît-il lors de l'invasion musulmane : sorte de Pompéï chrétienne, du quatrième siècle et des suivants. Le monogramme et la croix s'y montrent à tous les pas [2]. C'est la double forme du *signe du Christ*, où chacun savait en même temps lire son nom et reconnaître sa croix, cette double forme, dis-je, dont le monogramme cruciforme était le résumé à Edesse.

S. Jean Chrysostome, à Antioche ou à Constantinople, et S. Jérôme, à Bethléem, semblent ne connaître que la croix comme signe du Christ. Le premier écrit ces magnifiques paroles :

« Que personne ne rougisse des symboles augustes de notre salut et du principe des biens par lesquels nous vivons et nous sommes ; mais, comme une couronne, portons en tous lieux la croix du Christ. C'est par elle en effet que tout ce qui nous concerne s'accomplit. S'il faut être régénéré, la croix est là ; s'il faut être nourri de l'aliment mystique, s'il faut recevoir l'imposition des mains ou faire quelque autre chose, partout est présent à nous ce symbole de victoire. C'est pourquoi sur nos maisons, sur les murs, sur les fenêtres, sur nos fronts, sur nos esprits mêmes nous l'écrivons avec empressement. C'est là le signe de notre salut, de la commune liberté, de la mansuétude de notre Seigneur, qui *comme une brebis a été conduit à la boucherie*. Lors donc que tu te marques du sceau, σφραγίζῃ, songe à tout ce que représente la croix et éteins la colère et toutes les autres passions. Lorsque tu te marques du sceau, remplis ton front d'une grande assurance et rends libre ton âme..... Il ne faut pas tracer la croix simplement avec le doigt, mais tout d'abord avec la volonté dans une grande foi. Si tu en formes ainsi le type, ἐντυπώσῃς αὐτόν, sur ta face, aucun des démons impurs ne pourra tenir près de toi..... Ne rougis donc pas d'un tel bien, afin que le Christ ne rougisse pas de toi quand il viendra avec sa gloire, et que le Signe apparaîtra devant lui plus brillant que les rayons du soleil [3] — ».

[1] *Historia ecclesiastica*, l. II, cap. XXIX. *Patrol. lat.*, t. XXI, col. 537.

[2] *Revue archéologique*, avril 1863.

[3] *In Matth.*, LIV. *Patrol. græc.*, t. LVIII, col. 537.

« Les rois, déposant leur diadème, prennent sur le front le symbole de sa mort : sur les vêtements de pourpre est la croix ; sur les diadèmes, la croix ; sur les objets votifs, la croix ; sur les armes, la croix ; sur la table sacrée, la croix; et de toutes parts dans l'univers la croix resplendit plus que le soleil. *Son lit de repos sera un monument d'honneur* [1] ».

S. Jérôme, suivant le commentaire d'Origène et des juifs chrétiens, chez qui Origène s'était renseigné, sur le passage d'Ezéchiel relatif au signe des élus, écrit à son tour : « La dernière lettre de « l'alphabet hébreu, le *thau*, a la ressemblance de la croix qui est « peinte [2] sur le front des chrétiens et dont le signe est souvent « dessiné par leur main [3]. » Il montre S. Antoine qui « arme son « front de l'impression du signe salutaire » contre le démon déguisé en hippocentaure [4]; S. Hilarion qui, aux prises avec les démons, tombe à genoux et « met comme un sceau la croix du Christ sur son « front [5] ; » sainte Paule qui, à la mort de son mari et de ses filles étant toujours en péril elle-même, « signe sa bouche et son estomac « et s'efforce d'adoucir la douleur de sa mère par l'impression de la « croix [6]. » Il écrit à Eustochium, fille de Paule : « A tout acte, à « toute démarche que ta main dessine la croix du Seigneur [7] ; » et à la vierge Demédriade : « Clos la chambre de ta poitrine et munis « ton front avec le signe souvent répété de la croix, pour que l'ange « exterminateur d'Egypte n'ait pas de prise sur toi [8]. »

Mais, d'autre part, S. Jean Chrysostome attribue au nom du Christ les mêmes propriétés, le même rôle qu'à sa croix, et il le montre pareillement resplendissant comme un diamant sur le front des chrétiens :

« *Et quoi que vous fassiez en parole ou en œuvre*, dit S. Paul, *que tout soit au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ, en rendant grâce par lui au Dieu et Père.* Si nous faisons ainsi il n'y aura rien de souillé, rien qui ne soit pur là où le

[1] *Contra Judæos et Gentiles quod Christus sit Deus. Ibid.*, t. I. Oper. col. 824.
[2] Avec l'huile sainte.
[3] *In Ezech.*, IX, 4.
[4] *Vita S. Pauli*, 7.
[5] *Vita S. Hilarionis*, 6.
[6] *Epitaphium Paulæ*, ad Eustochium, 20.
[7] *Epist.* XXII, 37.
[8] *Epist.* CXXX, 9.

Christ sera invoqué. Si vous mangez, si vous buvez, si vous contractez mariage, si vous allez loin de votre maison, faites toutes choses au nom de Dieu, c'est-à-dire en l'appelant à votre aide. En toutes choses priez-le d'abord, puis mettez la main à l'œuvre. Voulez-vous parler ? Commencez par faire ainsi. C'est pourquoi nous aussi nous mettons en tête de nos lettres le nom du Seigneur. Car si les noms des consuls rendent un écrit inébranlable, combien plus le nom du Christ !..... Là où on place le nom de Dieu, tout est de bon augure. S'il met en fuite les démons, s'il chasse les maladies, à plus forte raison fera-t-il le succès des affaires.... Par ce nom l'univers a été converti, la tyrannie a été brisée, le diable a été foulé aux pieds, les cieux ont été ouverts. Que dis-je, les cieux ? Nous-mêmes nous avons été régénérés par ce nom. Si nous l'avons, nous resplendissons. Il fait et les martyrs et les confesseurs. Conservons-le comme notre grand don, afin que nous vivions dans la gloire, que nous plaisions à Dieu et que nous soyons dignes des biens promis à ceux qu'il aime, la grâce et la philanthropie (*l'amour de l'homme* par Dieu) [1].

L'identité du signe représentant la croix et de celui représentant le nom du Christ ressort naturellement des textes comparés de S. Jean Chrysostome. N'est-elle pas également insinuée dans ce passage de S. Jérôme comparé au précédent :

« Maintenant les voix et les lettres de toutes nations font entendre la passion du Christ et sa résurrection..... La barbarie des Besses (de Thrace) et les troupes des peuples couverts de peaux qui jadis immolaient les hommes aux dieux infernaux ont rompu leurs cris sauvages pour faire une douce mélodie de la croix et le monde entier n'a qu'une voix, le Christ, *stridorem suum in dulce crucis fregerunt melos, et totius mundi una vox Christus est* [2]. »

La tradition sur le monogramme comme signe premier du Christ ne persistait pas moins en Occident qu'en Orient.

Un texte semble tout d'abord, il est vrai, la contredire. Dans l'inscription du *Consignatorium* attenant au baptistère de la basilique vaticane, lieu où, à la Confirmation, le Pontife marquait du signe les enfants, c'est-à-dire les néophytes, *ubi Pontifex consignabat infantes*, dans cette inscription, dis-je, attribuée à S. Damase, constructeur du baptistère, et qui est de son temps, le signe du Christ ne porte que le nom de « croix ».

[1] *In Epist. ad Coloss.*, cap. III. Homil. IX ad finem.
[2] *Epist.* LX *ad Heliodorum*, 4. An. 396.

Istic insontes cœlesti flvmine lotas
Pastoris svmmi dextera signat oves.
Huc, vndis generate, veni, quo Sanctvs, ad vnvm
Spiritvs vt capias te sva dona vocat.
Tv, Crvce svscepta, mvndi vitare procellas
Disce magis monitos hac ratione loci [1].

« C'est ici que la droite du Pasteur suprême marque du signe les brebis innocentes lavées dans le fleuve céleste. Engendré de l'eau, viens en ce lieu où le Saint-Esprit t'appelle, pour recevoir absolument tous ses dons. Ayant pris sur toi la croix, apprends de plus en plus que ceux qu'avertit le rite sacré de ce lieu évitent les tempêtes du monde. »

Mais l'allusion évidente au texte de S. Paul : *Loin de moi de me glorifier autre part que dans la croix de Notre-Seigneur Jésus-Christ, parce que le monde est crucifié pour moi, et moi pour le monde. Dans le Christ Jésus.,, il y a une nouvelle créature* [2], et le souvenir assez clair aussi de la doctrine de tant de Pères, professée à Rome par S. Hippolyte, que le vaisseau de l'Église échappe aux tempêtes du monde parce qu'il est en forme de croix, mais de croix carrée ou *chi*, ☩ [3], montrent bien que le nom du Christ, au lieu d'être exclu par la croix, dans l'inscription du *Consignatorium*, doit bien plutôt y être compris. La croix faite là sur le front des néophytes était en effet, tant de monuments nous l'ont montré, cette croix carrée, +, que nous savons être le monogramme du Christ. S'il pouvait y avoir du doute sur cette extension du texte *tu, cruce suscepta,* ce doute serait écarté par les textes contemporains eux-mêmes.

[1] L'inscription a été publiée par M. de Rossi, *De tit. carth.*, p. 520. Il lit *monitus* (*Bulletino,* 1867, p. 88) là où le ms. donne *monitos. Monitos* pouvant rigoureusement s'expliquer, nous le maintenons, d'après la règle critique qu'il faut préférer une leçon difficile à une leçon facile, et parce que *monitus* est une faute trop criante contre la prosodie.

[2] Gal., VI, 14, 15.

[3] *De Christo et Antichristo,* LIX. — M. de Rossi dit des deux derniers vers : « Ces paroles font allusion à des images qui avertissaient le néophyte d'éviter les orages de ce monde. La mer et le navire battu par la tempête avaient donc leur rôle dans les décorations du fameux édifice baptismal où était conservée la chaire de S. Pierre. » *Bulletino,* 1867, p. 88. Il y a au moins une allusion à la croix, forme du navire qui échappe aux tempêtes ; et peut-être est-ce la seule.

Rappelons-nous les paroles si décisives de S. Ambroise dans l'oraison funèbre de Valentinien :

« Mon Valentinien, *mon jeune homme est blanc et vermeil*, ayant sur lui l'image du Christ... Ne voyez point là d'injure : les jeunes esclaves portent inscrit sur leur corps le caractère de leur seigneur et les soldats sont marqués du nom de l'empereur... Qu'il me soit donc permis de marquer du caractère du Christ son jeune esclave [1]. »

S. Ambroise dit ailleurs, en commentant la Genèse :

« Ceux-là sont enfantés en qui est formée l'image du Christ .. Aussi l'Épouse en qui était déjà formé le Christ, dit : *Place moi comme un sceau sur ton cœur, comme un sceau sur ton bras* (Cant.VIII, 6). Le Christ est un sceau sur le front, c'est un sceau sur le cœur, *signaculum Christus in fronte est, signaculum in corde*, sur le front pour que nous le confessions toujours, sur le cœur pour que nous l'aimions toujours : c'est un sceau sur le bras pour que nous le traduisions toujours en œuvres... Qu'il soit notre tête car *la tête de l'homme c'est le Christ, ipse sit caput nostrum, quia caput viri Christus* [2]. »

Avec cela S. Ambroise ne laisse pas d'entrevoir dans le « caractère du Christ, » c'est-à-dire dans son monogramme, la figure de sa croix. Ne dit-il pas, à la suite de l'auteur de l'épitre attribuée à S. Barnabé, en parlant des 310 serviteurs d'Abraham : « Il s'ad-« joignit ceux qu'il juga dignes d'être du nombre des fidèles qui « devaient croire en la passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Car « la lettre grecque T signifie 300, et IH exprime un total de 18 [3]. » T c'est la croix, IH sont les initiales de Jésus. Les fidèles sont donc marqués à ce double cachet ; la croix est l'associée du monogramme du Christ ; et S. Ambroise ne s'abstenait pas sans doute de la reconnaître avec tout le monde dans le monogramme même qui la dessinait.

S. Paulin qui, à Milan, en 394, écrit de S. Ambroise à Alypius, son propre ami et celui de S. Augustin : « J'ai été toujours nourri « dans la foi par la dilection d'Ambroise, et maintenant par elle je « suis reconforté dans l'ordre du sacerdoce : enfin il a voulu m'at-« tacher à son clergé pour que dans les divers lieux où je passerai

[1] *Patrol. lat.*, t. XVI, col. 1376.

[2] *De Isaac et anima*, cap. VIII. *Patrol. lat.*, t. XIV, col. 530

[3] L. *de Abrah.*, cap. II.

« ma vie, je sois son prêtre [1], » S. Paulin écrit à Nole, en 401, en suivant les pas de S. Ambroise : « Abraham ne vainquit pas les « princes ses adversaires par la multitude et le courage des légions, « mais par le sacrement de la croix dont la figure est représentée « par la lettre grecque T indiquée par le nombre 300 [2]. » Il appelle la croix « le signe du Seigneur, *de signo Domini* [3], le signe céleste, « *signum... cœleste* [4]. » Mais nous avons dit qu'il distingue deux sortes de croix, et voit la croix non-seulement dans le *tau*, mais encore dans le monogramme du Christ. Donnons ici avec tous ses précieux développements, tout son important et varié symbolisme, le texte de S. Paulin sur la croix. Un voleur ayant enlevé la croix de l'autel de la basilique de Nole qui, à l'inverse du labarum de Constantin, offrait en bas de la tige d'une croix latine le monogramme dit constantinien, S. Paulin, dans son poëme sur la récupération miraculeuse de cet étendard sacré, écrit, en 404, cette admirable page :

« Je parlerai tout d'abord, puisque mon sujet le demande, des dessins de la croix et dirai comment la peinture a coutume de la figurer de deux manières, ou avec une transenne à deux cornes sur un bâton droit, ou déployée au moyen de trois verges en cinq cornes. La forme de la croix offre en son arrangement deux aspects. Tantôt elle présente sur un mât de navire l'apparence d'une antenne c'est-à-dire la lettre qui chez les Grecs a coutume de désigner le nombre 300, dont la tige unique a transversalement au sommet une barre en forme de joug (T). Tantôt cette même croix, composée avec un appareil différent, fait entendre comme en son monogramme le nom du Christ Seigneur (☧), car le signe qui dans les chiffres de numération des Latins désigne le nombre dix (X) est le *chi* de l'alphabet des Grecs. Au milieu est le *rho* (P), dont la cime a un *sigma* (Ↄ) qui, courbé vers la tige où il s'applique, fait un O en exécutant une espèce de cercle. La ligne droite penchée (X) fait un I, qui chez les Grecs s'appelle *iota*. Cette même tige s'en allant en arrière par un trait court T forme un *tau*. Et ainsi les six lettres (C P I C T O C), exprimant le Nom qui est au dessus de tous les noms, sont réunies dans une seule figure, et trois verges forment un seul caractère. Etant un il dessine en même temps six lettres, de sorte qu'en son unité et avec ses trois verges il signifie que le Seigneur est trine et un tout ensemble. Et Dieu est dans le Christ que la con-

[1] *Patrol. lat.*, t. LXI, *Epist.* III, col. 163.
[2] *Epist.* XXIV, *ad Severum*, col. 300.
[3] *Epist.* XXXII, *ad Severum*, col. 336.
[4] *Ibid.*, col. 337.

corde des trois pensées divines a fait naître pour nous revêtu d'un corps. C'est là le mystère de ces deux verges (X) qui sont inclinées avec des faîtes également étendus et qui, attachées et cohérentes par une emboîture médiane, regardent leurs extrémités d'en bas qui sont écartées, de leurs sommets pareils. Au point où elles se rencontrent, c'est-à-dire au milieu, une verge, telle qu'un sceptre royal, s'élève au-dessus plus superbe, signifiant que le Christ Dieu règne sur toutes choses, lui qui, étendant sa croix par les quatre extrémités du bois, atteint avec leurs quatre parties les dimensions de l'univers pour attirer de tous ses bords les peuples à la vie. Et parce que le Christ, Dieu qui est tout, est devenu pour tous, par la mort de la croix, le commencement de la vie et la fin des maux, l'*Alpha* entoure la croix avec l'*Omega*, l'une et l'autre lettre formant avec trois verges deux figures diverses de trois lignes (A ω), car c'est la perfection qu'un esprit unique et une triple force. C'est l'*Alpha* aussi pour moi et c'est l'*Omega*, le Christ, qui, embrassant également les extrémités de ce qui est en bas et de ce qui est en haut jusqu'aux dernière limites, a conquis en vainqueur les lieux infernaux et aussi les lieux célestes, et, brisant les abîmes, a pénétré dans les cieux ouverts, rapportant, après avoir dompté la mort, le salut victorieux. Dès que la victoire l'a eu réuni à la droite du Père, il a placé sur le trône céleste le trophée de son corps et fixé par-dessus tous les astres l'étendard de sa croix.

Cette image donc que le voleur, agité vainement des furies de l'avarice, avait emportée avec sa main polluée de la maison sainte, elle est ainsi disposée par l'art d'une manière admirable, qu'elle représente l'une et l'autre effigie de l'éternelle croix..... A celle qu'une double barre compose de son poids solide est jointe en bas, à l'extrémité du métal prolongé, une petite couronne entourée de gemmes variées : c'est aussi la croix du Seigneur, qui, ceinte, comme d'un diadème, resplendit avec l'image éternelle du bois vital [1]. »

[1] *Ante tamen, quia res hæc postulat, ipsius instar*
Enarrabo crucis, qualem et pictura biformem
Pingere consuevit, baculo vel stante bicornem
Vel per quinque tribus dispansam cornua virgis.
Forma crucis gemina specie componitur; et nunc
Antennæ speciem navalis imagine mali
Sive notam græcis solitam signare trecentos
Explicat existens, cum stipite figitur uno,
Quaque cacumen habet transverso vecte jugatur.
Nunc eadem crux dissimili compacta paratu
Eloquitur Dominum tanquam monogrammate Christum,
Nam nota, qua bis quinque notat numerante Latino
Calculus, hæc græcis Chi *scribitur et mediata* Rho.
Cujus apex et Sigma *tenet, quod rursus ad ipsam*
Curvatum virgam facit O *velut orbe peracto.*
Nam rigor obstipus facit quod in Hellade Yota *est.*
Tau *idem stylus ipse brevi retro a cumine ductus*

S. Paulin, dit M. de'Rossi, à propos de ces vers, indique manifestement qu'il faut reconnaître proprement la croix dans la lettre *chi*, *crucem in ipsa proprie littera* + *agnocendam esse aperte significat* [1].

Efficit, atque ita sex. quibus omni nomine Nomen
Celsius exprimitur, coeunt elementa sub uno
Jndice, et una tribus firmatur littera virgis.
Sex itaque una notas simul exprimit, ut tribus una
Significet virgis Dominum simul esse ter unum.
Et Deus in Christo est, quem sumpto corpore nasci
Pro nobis voluit trinæ concordia mentis.
Idque sacramenti est, geminæ quod in utraque virgæ
Ut deducta pari fastigia fine supinant,
Infra autem distante situ parili pede constant,
Affixæque sibi media compage cohærent,
Et paribus spectant discreta cacumina summis.
His intermedio coeuntibus insista puncto
Virga velut sceptrum regale superbius extat,
Significans regnare Deum super omnia Christum
Qui cruce dispansâ per quatuor extima ligni
Quatuor attingit dimensum partibus orbem
Ut trahat ad vitam populos ex omnibus oris.
Et quia morte crucis cunctis Deus omnia Christus
Exstat in exortum vitæ, finemque malorum,
Alpha *crucem circumstat, et* ω, *tribus utraque virgis*
Littera diversam terna ratione figuram
Perficiens, quia perfectum est mens una, triplex vis.
Alpha *itidem mihi Christus et* ω, *qui summa supremis*
Finibus excelsi pariter complexus et imi
Victor et inferna et pariter cœlestia cepit,
Effractisque abyssis cœlos penetravit apertos
Victricem referens superata morte salutem.
Utque illum Patriæ junxit victoria dextræ,
Corporeum statuit cœlesti in sede tropœum,
Vexillumque cruci super omnia sidera fixit.
Illa igitur species quam fur agitatus avaris
Incassum furiis pendente refixerat unco
Pollutaque manu sancta amandaverat aula,
Hoc opere est perfecta modis ut consita miris
Æternæ crucis effigiem designet utramque...
Huic autem solido quam pondere regula duplex
Jungit, in extrema producti calce metalli
Parva corona subest variis circumdata gemmis
Hæc quoque crux Domini tanquam diademate cincta
Emicat æterna vitalis imagine ligni.

Poema XIX, v. 608-676.

[1] *De tit. carth.*, p. 523.

Nous comprendrons maintenant le sens de quatre épigrammes célèbres de S. Paulin, lequel a pu échapper à plus d'un archéologue.

Au-dessus de la porte d'une des cinq basiliques conjointes formant son église cathédrale, il avait fait peindre « le signe du Seigneur, *de signo Domini super ingressum picto*, » accompagné de ces trois vers [1] :

Cerne coronatam Domini super atria Christi
Stare Crucem duro spondentem celsa labori
Præmia : tolle Crucem, qui vis auferre coronam.

« Contemple sur cet atrium la croix couronnée du Christ Seigneur : elle promet à un dur labeur une haute récompense : porte la croix, toi qui veux enlever la couronne. »

A l'entrée d'un autre basilique, « à droite et à gauche, avec des croix peintes en vermillon, » « il y a, écrit le saint lui-même, « ces épigrammes [2] :

Ardua floriferæ Crux cingitur orbe coronæ,
Et Domini fuso tincta cruore rubet,
Quæque super signum resident cœleste columbæ
Simplicibus produnt regna patere Dei.

« La croix élevée est ceinte du cercle d'une couronne tressée de fleurs : elle est rouge étant teinte du sang que le Seigneur a versé. Les colombes qui reposent sur le signe céleste montrent que c'est aux simples qu'est ouvert le Royaume de Dieu. »

Hac Cruce nos mundo et nobis interfice mundum,
Interitu culpæ vivificans animam.
Nos quoque perficies placitas tibi, Christe, columbas,
Si vigeat puris pars tua pectoribus.

« Par cette croix fais-nous mourir au monde et le monde à nous, en vivifiant l'âme par l'anéantissement des fautes. De nous aussi tu feras des colombes qui te plairont, ô Christ, si en des poitrines pures triomphe ton influence. »

Enfin, à l'abside d'une des basiliques ornée d'une mosaïque, où parmi les palmes et la pourpre, insignes du triomphe, on voit en bas l'Agneau de Dieu, pierre angulaire de l'Église, debout sur un rocher d'où s'échappent quatre sources sonores, « fleuves de vie.

[1] *Ibid.*, col. 336.
[2] *Ibid.*, col. 337.

« Évangélistes du Christ, » apparaissent en haut une couronne encadrant une croix, sur la couronne la colombe du Saint-Esprit et sur la colombe une image du Père se rapportant à cette scène qui suivit l'entrée triomphale à Jérusalem : *Jésus leur répondit* (à André et à Philippe), *disant : l'heure est venue où le Fils de l'homme sera glorifié... Père, glorifiez votre nom. Une voix vint donc du ciel : Et je l'ai glorifié et je le glorifierai encore. La foule qui était debout et qui avait entendu la voix, disait que c'était un coup de tonnerre* [1]. Sur les monuments chrétiens, cette scène est rappelée par une main [2] émergeant d'un nuage au-dessus de la tête du Christ, le montrant du doigt et lui apportant une couronne [3]. Le tableau en mosaïque de la basilique de Nole, était expliqué par une épigramme commençant par ces vers [4] :

Pleno coruscat Trinitas mysterio,
Stat Christus Agno, vox Patris cœlo tonat,
Et per Columbam Spiritus Sanctus fluit.
Crucem corona lucido cingit globo,
Cui coronæ sunt corona Apostoli,
Quorum figura est in columbarum choro.

« La Trinité brille pleinement dans ce mystère : le Christ est debout en agneau, la voix du Père tonne du haut du ciel, et par la colombe découle la rosée de l'Esprit-Saint. Une couronne ceint la croix de son globe lumineux : cette couronne a pour couronne les Apôtres représentés par un chœur de colombes. »

Cette croix inscrite dans une couronne est, selon toutes les probabilités, la croix de la seconde forme indiquée par S. Paulin, le monogramme du Christ. Dans les nombreux exemples, en effet, où on voit les colombes — qui d'ordinaire sont deux, figurant le Judaïsme et la Gentilité — en rapport avec la mystique couronne, cette

[1] Joan., XII, 23-29.

[2] « Votre droite, Jéhovah, a été magnifique en force, » chantait Moïse, *Exod.* XV, 6.

[3] Mosaïque des Saints-Côme-et-Damien, vers 530. Ciampini, t. II, tab. XVI. — Mosaïque de Saint-Apollinaire, vers 567. Ibid., tab. XXIV.

[4] *Patrol. lat.*, col. 336. La mosaïque de l'abside de la basilique de Fondi était pareille en somme. Mais les Apôtres manquaient ; et, aux côtés de l'Agneau, il y avait à droite, les brebis, les élus ; à gauche, les boucs, les réprouvés. Voir l'épigramme de S. Paulin, col. 339.

couronne contient toujours le monogramme [1]. Le monogramme constantinien est escorté de six colombes d'un côté, de six de l'autre, sur la frise d'un sarcophage d'Arles [2]. C'est lui qu'on voit dans la couronne remplaçant la figure du Christ, au milieu des figures des douze Apôtres [3]. Le monogramme cruciforme est au milieu de douze colombes et encore de douze agneaux sur une table d'autel gallo-romain du musée de Saint-Germain-en-Laye, dont nous parlerons plus loin. Sur une des ampoules de Jérusalem conservées à Monza, le monogramme a cette forme ✝, au milieu d'une zone circulaire offrant les têtes des douze Apôtres [4]. Que ce monogramme du Christ, où apparaît sa croix, convient bien, d'ailleurs, comme insigne, à une basilique que S. Paulin nous dit être « dédiée au nom du Christ Seigneur, *Basilica... « in nomine Domini Christi jam dedicata celebratur!* [5] »

Pendant que S. Paulin de Nole s'exprime ainsi sur le signe du Christ au midi de l'Italie, écoutons ce que dit au nord S. Zénon de Vérone. Comment ne pas donner ici en entier ses précieux textes déjà cités et commentés? A la dédicace de son église il fait une description du temple vivant des fidèles, dont le temple matériel est l'image mystique. Ce temple vivant a pour colonnes les sept dons du Saint-Esprit; il a trois parties unissant l'unité à la plénitude selon le texte de S. Jean : *Il y en a trois qui rendent témoignage sur la terre, l'esprit, l'eau et le sang, et ces trois sont un* [6]; il a un lieu secret au sanctuaire, celui du cœur et de la prière, d'après le mot du Christ : *Priez votre Père dans le secret* [7]; il a douze portes,

[1] Aringhi. t. I, p. 311, sarcophage du cimetière du Vatican. — Ici pl. XII, 1. Un sarcophage du Musée de Latran présente le même sujet, et aussi un sarcophage du Musée d'Arles, Millin. pl. LXV, 3. Contentons-nous de signaler encore quatre inscriptions datées de 378, 384 ou 385, 409, 431, dans les *Inscript. christ.* de M. de Rossi, et, pour finir, l'épitaphe de la lyonnaise Merula. M. Le Blant, *Inscript. chrét.*, pl. 8, 33.

[2] Millin, pl. LVI, 6.

[3] Aringhi, t. I, p. 311; Millin, pl. LXV, 3.

[4] Mozzoni, *Tavole chronologiche-critice della storia della chiesa universale*, VII° secolo.

[5] Col. 335.

[6] I Joan., V, 8.

[7] Matth., VI, 4.

trois sur chacune des quatre faces du corps : le front, je pense, la bouche, la poitrine sur celle de devant ; les bras, les flancs et les jambes sur les côtés ; le cou, les épaules et les reins sur la face postérieure : toutes portes gardées contre le démon par le bois de la croix, puisque tout le corps était oint à la Confirmation et que l'onction se faisait en forme de croix. La croix ! il semble qu'on la retrouve dans ce bois que S. Zénon adjoint au pain eucharistique et qu'il parle du signe dont était marqué le pain. Si c'est le coffret dans lequel on emportait l'Eucharistie qu'il indique, il ne laisse pas de faire allusion probablement au bois sacré représenté sur l'Eucharistie elle-même. Voici les paroles de S. Zénon :

« Tressaillez donc d'allégresse et connaissez par ce nouvel édifice, dont votre heureux nombre a rendu la capacité étroite quelle construction vous êtes vous-mêmes....

Dans les fondements de tout cet édifice il n'y a pas plusieurs pierres comme dans le Temple des juifs, mais une seule pierre, grande, éclatante, précieuse et belle qui soutient seule toute la masse de la tour carrée (*Ephes.* 11, 20). La tour n'est pas desservie par des files variées de colonnes innombrables et puissantes. Sept colonnes lui suffisent. Elle ne contient point de mer d'airain : elle a la mer vive de sa source qui coule toujours, mer qui ne doit pas causer de naufrages, mais conduire les naufragés à une vie suave. Elle n'a ni or, ni argent : les martyrs sont tous ses trésors. Elle ne demande pas la lumière aux fenêtres : en elle réside le soleil éternel. Elle a trois parties inestimables dans l'unité de sa plénitude (*inestimabilia unius plenitudinis tria illi sunt membra*), un lieu secret (*secretarium*) et douze portes toujours ouvertes que défend de l'attaque de l'ennemi un bois proéminent, ayant la forme de la lettre *tau*. Chose vraiment admirable ! Chaque jour le temple est construit, chaque jour il a sa dédicace : de moment en moment il est émaillé de fleurs perpétuelles et de gemmes diverses, de pierres (précieuses), de perles ; et, comme c'est une œuvre vivante, il n'a point d'autre toit que le ciel.

« Je dirai ensuite quel salaire, quelle ration y est distribuée chaque jour. A tous on donne également un pain avec le bois, l'eau avec le vin, le sel, le feu et l'huile, la tunique neuve et un denier ; et celui qui le reçoit de bon cœur et, reçu, ne le néglige pas, mais qui persévère dans le travail jusqu'à la fin, la tour étant achevée, il demeurera toujours en elle et possédera des richesses innombrables [1]. »

Le denier baptismal va revenir deux fois : d'abord dans cette invitation sacrée aux catéchumènes :

[1] Lib. I, tract. XV. *Patr. lat.*, t. XI, col. 356.

« Accourez, accourez, frères, vous serez bien lavés ! L'eau vive tempérée par l'Esprit-Saint et un feu très doux, vous invite de son caressant murmure. Déjà le maître du bain, ayant ceint ses reins, vous attend, prêt à vous donner ce qu'il faut pour l'onction et pour essuyer vos membres, et de plus le denier d'or marqué de trois empreintes unies ensemble (*triplicis numismatis unione signatum*). Réjouissez-vous donc [1] ! »

Puis dans ces congratulations aux néophytes :

« Salut, frères, nés aujourd'hui dans le Christ.... O grande Providence de notre Dieu! O charité pure d'une bonne Mère ! ... Pour que rien d'adultérin ne soit enfanté par elle, pour qu'elle ne paraisse pas aimer plus ou moins tel enfant, elle donne à tous une seule nativité, un seul lait, une solde unique, une seule dignité, celle de l'Esprit-Saint [2]. »

Le signe du Christ apparaît donc dans S. Zénon comme un T et comme la marque du denier, ✳ ; et l'on voit que c'est le monogramme du Christ en même temps que sa croix.

Et maintenant nous allons comprendre des textes de prime abord ambigus, j'allais dire presque inintelligibles, de Prudence.

Dans son *Hymnaire quotidien*, *Cathemerinon*, composé l'an 405, il adresse avant le repas cette prière au Christ :

O crucifer bone, lucisator,
Omniparens pie, Verbigena,
Edite corpore virgineo,
Sed prius in genitore potens,
Astra, solum, mare quam fierent,
Huc nitido precor intuitu
Flecte salutiferam faciem,
Fronte serenus et irradia
Nominis ut sub honore tui
Has epulas liceat capere.
Te sine dulce nihil, Domine,
Nec juvat ore quid appetere,
Pocula ni prius atque cibos,
Christe, tuus favor imbuerit,
Omnia sanctificante fide.
Fercula nostra Deum sapiant
Christus et influat in pateras, etc.

[1] Lib. II, tract. XXXV, col. 480.
[2] Lib. II, tract. XLII, col. 491.

« O porte-croix plein de bonté, semeur de la lumière, pieux auteur de toutes choses, Verbe incarné, produit d'un corps virginal, mais déjà puissant dans le sein du Générateur avant que les astres, le sol terrestre, la mer, fussent faits,

Incline ici, je t'en prie, avec un regard souriant, ta face salutaire, envoie-nous plein de sérénité les rayons de ton front, afin qu'étant sous l'honneur de ton Nom il nous soit permis de prendre ces mets.

« Sans toi rien n'est doux, Seigneur; et il n'y a point de charme à approcher quelque chose de ses lèvres, si d'abord les coupes et les aliments n'ont été imprégnés de ta faveur, ô Christ, la foi sanctifiant toutes choses.

« Que nos plats aient la saveur de Dieu, et que le Christ pénètre dans nos coupes etc. [1]. »

Comment le Christ est-il appelé du premier mot, avant qu'il soit question de la Création et de l'Incarnation, « porte-croix, » si ce n'est que son nom figure cette croix que ses épaules doivent porter, que la croix est attachée à son nom et identifiée à ce nom même? J'avoue que je ne puis comprendre cette expression *crucifer* si elle ne se rapporte pas au monogramme du Christ, X, qui est en même temps la figure de la croix. C'est le Christ, c'est son nom dont il est question dans tout le début de cette prière, selon la prescription de S. Paul, à l'occasion spéciale des repas : *Rendant toujours grâces pour toutes choses, au nom de Notre Seigneur Jésus-Christ, au Dieu et Père* [2]. C'est le monogramme du Christ que nous trouvons le plus souvent sur les fonds de coupe ; et le voici précisément, avec la forme ✝ du *chi* et de la croix, sur trois cuillers romaines d'argent, du cinquième ou du sixième siècle, portant les noms des trois propriétaires Alexandre, Faustus, Quadragesima [3]. Trois cuillers d'argent de ce même temps, trouvées à Bordeaux, présentent le monogramme cruciforme [4]. Voilà qui explique bien le *crucifer* qui commence le *Benedicite* de Prudence.

L'*Hymne* de Prudence *après le repas* finit par cette strophe :

Nos semper Dominum Patrem fatentes
In te, Christe Deus, Deum loquemur unum,
Constanterque tuam crucem feremus.

[1] *Cathemerinon,* III, v. 1-17.
[2] Ephes., V, 20.
[3] *Bulletino,* 1868, tav. VIII.
[4] M. E. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule,* t. II, p. 57.

« Nous, reconnaissant toujours le Père pour Seigneur, nous proclamerons, en vous, ô Christ-Dieu, un Dieu unique, et nous porterons avec constance votre croix [1]. »

Etant « dans le Christ », c'est-à-dire marqué du signe du Christ, de son monogramme, on porte sa croix : *in te, Christe... tuam crucem feremus* : n'est-ce pas que le monogramme et la croix sont tout un?

Dans l'*Hymne avant le sommeil*, il y a un mélange du nom du Christ et de sa croix, une sorte de confusion des deux par une substitution brusque de l'un à l'autre qui déroute en apparence le discours et le rend incompréhensible à première vue. Tout s'explique, devient tout clair, et ce jeu de mutation est un vrai charme si l'on songe que le signe de la croix et le signe du Christ sont le même signe. Voici le texte de Prudence :

. . . . . Christus
. . . . . .
Huic inclitus perenne
Tribuit Pater tribunal,
Hunc obtinere jussit
Nomen supra omne nomen.
Hic præpotens cruenti
Extinctor antichristi
. . . . . .
... Quæ (bestia) sacratum
Præferre nomen ausa est,
Imam petit gehennam
Christo perempta vero...
Cultor Dei memento
Te fontis et lavacri
Rorem subisse sanctum,
Te chrismate innotatum
Fac, cum vocante somno
Castum petis cubile,
Frontem iocumque cordis
Crucis figura signet
Crux pellit omne crimen,
Fugiunt crucem tenebræ :
Tali dicata signo
Mens fluctuare nescit

[1] *Cathemerinon*, IV, v. 100-2.

Procul, o procul vagantum
Portenta somniorum,
Procul esto pervicaci
Præstigiator astu !
O tortuose Serpens
Qui mille per meandros
Fraudesque fluctuosas
Agitas quieta corda,
Discede, Christus hic est,
Hic Christus est, liquesce :
Signum quod ipse nosti,
Damnat tuam catervam.
Corpus licet faticescens
Jaceat recline paullum,
Christum tamen sub ipso
Meditabimur sopore.

« Le Christ... . C'est à lui que le Père connu de tous a concédé le tribunal perpétuel, à lui qu'il a ordonné de porter un Nom au-dessus de tous les noms — C'est lui le destructeur tout-puissant du sanglant Antechrist..... — La Bête qui a osé prendre sur elle son Nom consacré [1], s'en va au fond de la gehenne, anéantie par le Christ véritable.....

« Adorateur de Dieu, souviens-toi que tu as passé sous la rosée sainte de la fontaine et du Bain, que tu as été marqué avec le chrême.

« Quand donc à l'appel du sommeil tu gagnes un lit chaste, que la figure de la croix scelle ton front et la place de ton cœur.

« La croix chasse tout crime ; les esprits de ténèbres fuient la croix : consacré par un tel signe l'esprit ne connaît plus de fluctuations.

« Loin, loin les prestiges des songes errants, loin le Trompeur aux fourberies obstinées !

« O Serpent tortueux qui par mille méandres et par des fraudes survenant à flots agites les cœurs en repos,

« Va-t-en, le Christ est ici ! Le Christ est ici, évanouis-toi ! Le signe que tu connais bien condamne tes cohortes.

« Si notre corps qui s'affaise gît un moment couché, même dans le sommeil nous méditerons le Christ [2]. »

« Le Christ est ici, CHRISTVS HIC EST, » c'est ce que nous lirons dans un siècle, au temps de Clovis, sur les bras d'une grande croix

[1] Le nombre de la Bête dans l'Apocalypse est 666. Le *chi* vaut 600. La Bête a donc usurpé le *chi*, le signe du nom du Christ. C'est ce que veut dire Prudence, ce me semble.

[2] *Cathemerinon*, VI, v. 97-152.

ayant au haut la boucle du *rho*, qui est gravée sur une tombe en Bourgogne [1]. C'est le monogramme cruciforme disparaissant dans la croix, mais c'est lui tout d'abord, c'est tout d'abord le nom du Christ : *Christus hic est.*

La même confusion, qui pour nous n'en est plus une, a lieu dans les vers où, quelque temps auparavant, Prudence, dépeignant l'entrée triomphale de Constantin à Rome et parlant du *signum vindex*, du « signe vengeur », qu'il tenait en sa main droite, fait un échange subit du monogramme du Christ en sa croix :

Christus purpureum gemmanti textus in auro
Signabat labarum, clypeorum insignia Christus
Scripserat, ardebat summis crux addita cristis.

« Le Christ, tissé en or relevé de pierreries, scellait le labarum de pourpre; le Christ marquait les insignes des boucliers : la croix étincelait, ajoutée au haut des aigrettes [2]. »

Les monuments nous montrent le monogramme sur le drapeau des étendards, sur le bouclier des soldats, sur le casque de Constantin. Dans le *chi* du monogramme, on voyait donc la croix, car elle n'est point autrement figurée. C'est pourquoi Prudence, par une piquante surprise de style, appelle subitement « la croix » le même signe qu'il vient d'appeler « le Christ ».

Comme S. Paulin, d'ailleurs, Prudence distingue expressement deux sortes de croix, celle du monogramme faite de pierres précieuses et celle formée par une longue tige, surmontée d'une traverse, en or plus ou moins massif : les deux formaient ensemble le labarum de Constantin. « Reconnais, dit le Christ à Rome,

« Reconnais, ô Reine, de bon gré, il est nécessaire, mes enseignes, où la figure de la croix resplendit ornée de gemmes, ou bien se révéle dans les longues hastes d'un or solide. »

Agnoscas, regina, libens mea signa necesse est,
In quibus effigies crucis aut gemmata refulget,
Aut longis solido ex auro præfertur in hastis [3].

Revue de l'Art chrétien, t. XIX, 1875, p. 25. — Ici pl. XII, 7.

[2] *Contra Symmach.*, I, v. 486-8. — L'ouvrage paraît à Tillemont être de la fin de l'an 403. *Mémoires*, t. X, p. 562.

[3] *Contra Symmach.*, I, v. 464-6

Nous voyons plus loin que cette croix ornée de gemmes n'est pas autre chose que le monogramme lui-même. Parlant de la victoire remportée par Stilicon sur Alaric, à Pollentie, en 403, Prudence dit :

« Pour commandant des troupes et de l'empire nous avions un jeune homme puissant dans le Christ, et son compagnon et beau-père, Stilicon : l'un et l'autre ont un seul Dieu, le Christ. Après l'adoration faite à ses autels, après la croix inscrite au front des soldats, les trompettes ont sonné : une haste a couru se placer la première devant les *dragons*[1], celle qui plus haute que les autres élève la première lettre du nom du Christ. »

.... Dux agminis imperiique,
Christi potens nobis juvenis fuit, et comes ejus,
Atque parens Stilico : Deus unus Christus utrique.
Hujus adoratis altaribus et cruce fronti,
Inscriptâ cecinere tubæ : prima hasta dracones,
Præcurrit, quæ Christi apicem sublimior effert[2].

Prudence nous montre les soldats chrétiens d'Honorius faisant sur leur front, au moment de la bataille, le signe de la croix. Ce n'était qu'une réitération, un rappel pieux, du signe qu'ils avaient reçu à la Confirmation. Le poëte exalte ailleurs, dans son livre *Des Couronnes*, deux soldats de Dioclétien, deux martyrs de Calagurre, qui ont renoncé à la milice, ne voulant pas d'autre étendard que ce signe et répudiant l'image du Dragon infernal :

« Ils abandonnent l'étendard de César, ils choisissent le signe de la croix ; aux étoffes enflées de vent des dragons[3] qu'ils portaient, il préfèrent l'insigne bois qui a écrasé le Dragon. »

Cæsaris vexilla linquunt, eligunt signum crucis,
Proque ventosis draconum, quos gerebant, palliis,
Præferunt insigne lignum, quod Draconem subdidit[4].

Ailleurs, dans son *Diurnal,* le poëte s'écrie :

« Délie, ô mon âme, ma voix sonore, délie ma langue mobile, dis le trophée de la Passion, dis la croix triomphale, célèbre l'étendard qui brille sur les fronts marqué du sceau. »

[1] Les étendarts romains portant un dragon.

[2] *Contra Symmach.*, II, v. 709-14.

[3] Les dragons des étendarts romains étaient des mannequins creux, tournant au haut des hastes, au gré du vent qui entrait par la gueule. Voir Rich, *Draco*.

[4] *Peristephanon*, I, v. 34-6.

Solve vocem mens sonoram, solve linguam mobilem,
Dic trophæum passionis, dic triumphalem crucem,
Pange vexillum, notatis quod refulget frontibus [1].

Ailleurs encore, dans son *Combat de l'âme*, Prudence met en scène la Sobriété qui ne veut pas de mitre d'or aux liens de pourpre, ni de nard sur une chevelure virile, « après les marques du front « inscrites avec de l'huile, par lesquelles a été donné l'onguent « royal et le chrême perpétuel,

Post inscripta oleo frontis signacula, per quæ
Unguentum regale datum est et chrisma perenne [2].

On voit quels étaient ces « sceaux. » C'est la croix du Christ qu'on peignait sur le front avec l'huile sacramentelle et ineffaçable. L'huile désignait et inoculait l'Esprit-Saint et tous ses dons de lumière, de force et de paix ; la croix rappelait le sang de l'Agneau divin d'où émane pour nous cette vie nouvelle et surnaturelle. Aussi, dans son *Apothéose* du Christ, Prudence, défendant sa divinité contre les Juifs, leur dit-il à propos de leur Pâque charnelle et du sang de l'agneau, simple animal, dont ils marquent le sommet de leurs portes [3] :

Non sapis, imprudens, nostrum te effingere pascha,
Legis et antiquæ præductis pingere sulcis
Omne sacramentum retinet quod passio vera,
Passio, quæ nostram defendit sanguine frontem
Corporeamque domum signato collinit ore ?

« Tu ne comprends pas, ignorant, que c'est notre Pâque que tu représentes et qu'avec les sillons prophétiques de l'Ancienne Loi tu peins le mystère qui est renfermé dans la Passion véritable, Passion qui avec le sang défend notre front et oint notre maison corporelle, en mettant son signe sur notre face ? »

Mais ces « sillons », ces « marques », ces deux lignes dessinant « la croix » ne figuraient-ils pas autre chose? Prudence nous a montré la croix dans le monogramme : le monogramme pourrait bien être ici dans la croix. « Le monogramme, dit M. Martigny, était « souvent en ce temps-là appelé croix [4]. » En réalité, nous savons

[1] *Cathemerinon*, IX, 82-4.
[2] *Psycomachia*, v. 360.
[3] *Apotheosis*, v. 355-9.
[4] P. 419.

par les monuments [1] que la croix était tracée sur le front des néophytes en cette forme +, et que cette croix grecque ou carrée n'est autre chose que le *chi*, le monogramme du Christ. C'est pourquoi Prudence, bien instruit du double sens du sceau chrétien, passera sans transition de la croix au nom du Christ dans le passage cité de son *Apothéose*. Après avoir montré la croix sur le front des fidèles, il montre ce nom sur toutes les lèvres, dans toutes les langues des peuples civilisés ou barbares; et il finit par une effusion d'ardente piété dont voici le premier mot: « O nom plus doux pour « moi que toute chose, *O nomen prædulce mihi* [2] ! »

Prudence avait été chargé par Théodose-le-Grand de deux préfectures en Espagne, puis attaché de très-près, *ordine proximo* [3], à la personne du prince son compatriote. Ses poésies nous le montrent tout inspiré de l'esprit de Théodose [4], nouveau Constantin, à qui le paganisme ne doit pas moins sa ruine et le christianisme son établissement qu'au premier. On dirait que cet Homère du siècle de Constantin n'a fait que commenter, en tant de textes sur le signe du Christ, la précieuse médaille où Théodose apparaît portant le *chi* sur un étendard et la croix proprement dite, la croix latine, sur le globe dont elle est proclamée la gloire : GLORIA ORVIS TERR [5].

Ce grand siècle, le plus beau, sinon le plus heureux, de l'humanité, celui où la Jérusalem céleste est apparue descendant sur la terre, « le siècle constantien, SECVLO CONSTANTIANO », comme on lit sur une brique contemporaine des fils de Constantin [6], ne pouvait finir par un monument plus complet et une plus riche escorte de vers sublimes sur le signe du Christ.

Reprenons haleine encore une fois pour terminer ce noble sujet. Reposons notre esprit en jetant les yeux sur trois exemplaires rares du signe du Christ dont l'archéologie vient de s'enrichir. Ils résument ce que nous ont présenté les monuments, ce que nous ont expliqué les Pères.

[1] Ici pl. XI, 16, 17, 18, 19, 20.

[2] *Apotheosis*, v. 355. — Voir ce magnifique passage à la fin du chapitre XXV.

[3] *Præfatio*, v 21.

[4] *Contra Symmach.*, l. I, v. 6, sqq.; l. II, v. 11, 17, sqq.

[5] Banduri, t. II, p. 505. — Ici pl. XI, 79.

[6] *Rom. sott.*, t. III, p. 347.

Le 30 mai 1876, le chevalier Gamurrini apportait à la conférence d'archéologie sacrée, fraîchement fondée par M. de Rossi sous la présidence du R. P. Bruzza barnabite, la cime de bronze d'un labarum du temps de Constantin ou de ses successeurs. Sur une sorte de boule terminant une demi-sphère qui recouvrait l'anneau où entrait la hampe de l'étendard, s'élève le monogramme constantinien du Christ inscrit dans un cercle de 15 centimètres environ de diamètre [1]. Cette pointe de labarum est semblable à une figure que M. de Rossi avait trouvée empreinte dans la chaux par une lame de bronze, près d'un *loculus* portant la date de 438, au cimetière de Saint-Calixte, et dont il n'avait pu se rendre compte [2]. C'est bien là en nature un labarum constantinien.

A côté de ce bronze, voici deux piastres de marbre. Sur la première est gravé le monogramme constantinien. Elle a été trouvée au cimetière de Sainte-Sotère, attenant à celui de Saint-Calixte. Elle était attachée à la chaux, au milieu de la marge inférieure d'un *loculus* de la première moitié du quatrième siècle, la marge supérieure présentant ce graphite : CRESCENTINA IN PACE. Deux *loculi* voisins offrent en graphite sur la chaux le X et le +, c'est-à-dire l'ancien monogramme du Christ dont le monogramme constantinien est le développement [3].

La seconde piastre a le monogramme cruciforme. Elle marquait, au cimetière de Saint-Calixte, une tombe de la seconde moitié du quatrième siècle. Une tombe voisine a la même piastre dessinée sur un marbre, avec l'addition de l'A et de l'Ω suspendus aux bras du monogramme [4]. Une autre tombe voisine a le monogramme constantinien dessiné dans une palme en cercle ; et sous le cercle on lit le seul mot hébreu rencontré jusqu'ici dans les catacombes chrétiennes, שפעאל, *Schephael* (*abondance de Dieu*). Ce n'est point là un de ces Juifs que va gourmander Prudence. Schephael reconnaît

[1] *Bulletino*, 1877, p. 56.

[2] *Bulletino*, 1877, p. 68 ; *Rom. sott.*, t. III, p. 340-41. — On voit, p. 341, la cime de bronze et l'empreinte sur la chaux dessinées en regard.

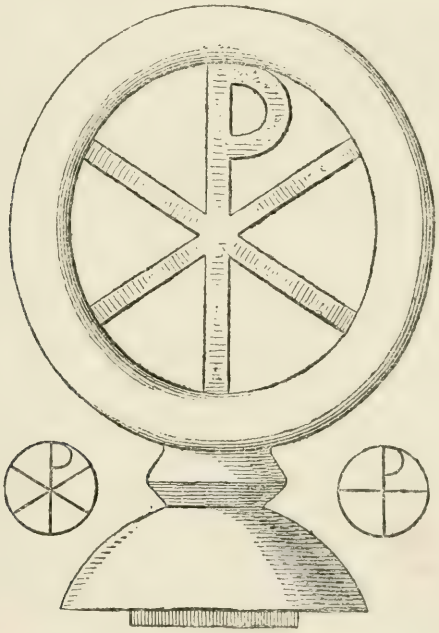
[3] *Rom. sott.*, t. III, p. 175-7. — On trouve ailleurs sur un seul marbre le + et les deux monogrammes constantinien et cruciforme. *Ibid.*, p. 343. — Il est clair que + égale X, et qu'il y a réunies ici trois formes du même monogramme.

[4] *Rom. sott.*, t. III, p. 386, tav. XXVIII, 36.

Jésus pour le Messie ; et, enveloppant le nom du Christ de la palme, il semble lui chanter comme les Hébreux, à son entrée triomphale à Jérusalem, quatre jours avant cette Pâque qui deviendra la Pâque éternelle : *Hosannah au Fils de David* ! *Béni soit le Roi qui vient au nom du Seigneur ! Paix dans le ciel et gloire dans les hauts lieux* [1]!

Ces deux piastres de marbre, marquées du nom du Christ, l'une avec les trois barres où S. Paulin voit l'image de la Trinité, rappellent le *jeton blanc* donné au victorieux dans l'Apocalypse, la tessère baptismale, le pain eucharistique, le denier de la récompense éternelle. Elles offrent le signe du Christ dans toute l'étendue de ses significations mystiques, comme la cime de labarum nous montre ce signe apparu au ciel pour guider les troupes de Constantin et le monde après elles à toutes les victoires.

Voici la cime de labarum de grandeur naturelle, et la figure des deux piastres dont M. de Rossi n'a point marqué la dimension. Nous représentons la seconde, dont M. de Rossi n'a point tiré le dessin, d'après celle qui est dessinée à côté avec l'A Ω.



[1] Matt., XXI. 16 ; Luc., XIX, 38. — *Rom. sott.*, t. III, p. 386, tav. XXVIII, 35.

Ajoutons à ces trois précieux exemplaires du signe du Christ la mention d'une statuette en terre cuite du Bon Pasteur portant sa brebis sur les épaules que la collection Basilewski vient de mettre sous nos yeux à l'Exposition de Paris (juin 1878). Sur la tête de la brebis est le monogramme cruciforme, représentant le signe du Christ et celui de sa croix, qu'un seul caractère imprimait sur le front du fidèle. Mais la tige inférieure du monogramme est remplacée par un N sur lequel reposent les bras de la croix. Il faut lire : *le Christ vainc* (Νικᾷ), *la Croix vainc*, *le Christ vainc par la croix*. Ce n'est plus, comme ailleurs, sur le Christ, sur le Bon Pasteur, c'est sur le chrétien, sur la brebis portée par le Bon Pasteur lui-même qu'on nous montre en abrégé le talisman céleste et sa glorieuse devise révélés à Constantin, c'est-à-dire toute la vertu comme tous les sens du *signum Christi*.

L'abbé V. Davin.

(*A suivre.*)

LA SEMAINE SAINTE A SÉVILLE

EN 1878

I

Depuis longtemps je désirais connaître les cérémonies de la semaine sainte à Séville : aussi n'ai-je point manqué, dans un voyage de quelques mois que je viens de faire en Espagne, de disposer mon itinéraire de façon à passer la grande semaine dans la capitale de l'Andalousie. Du 12 au 22 avril, j'ai eu le temps nécessaire pour suivre toutes les cérémonies et recueillir de nombreux renseignements. Ma tâche a été d'ailleurs agréablement facilitée par les services empressés qui m'ont été rendus. J'étais muni de lettres de recommandation de M. le marquis de la Corte qui, à Cordoue, m'avait non-seulement fait les honneurs de ses splendides jardins, remplis des souvenirs des Maures, mais qui m'avait conduit, dans la *Sierra Morena*, aux pittoresques habitations des *Ermitas*, dont l'entrée, en temps de carême, est ordinairement interdite. Je dois aussi témoigner toute ma reconnaissance au chanoine don Servando Arboli, chapelain majeur de la *Capilla real*, à M. l'abbé Galomié, prêtre bordelais qui réside à Séville depuis vingt ans, à M. l'administrateur général des postes, dont le nom m'échappe en ce moment, et surtout à M. Cruchon, vice-consul de France, qui s'est constitué mon aimable *cicerone*, m'a fait ouvrir toutes les portes et qui, sous prétexte qu'il est chargé des intérêts des Français, met à leur disposition les services intimes qu'on ne rend ordinairement qu'à de vieux amis.

Mon intention n'est pas de décrire ici les merveilles de Séville,

ses élégants *patios* embaumés du parfum des orangers, les féériques décors de l'*Alcazar* et de la *Casa de Pilatos*, les admirables Murillos du musée, du palais de *San Telmo*, de la cathédrale et de la *Caridad*, les richesses bibliographiques de la Colombine et les merveilleux jardins du duc de Montpensier. Je veux uniquement parler des cérémonies de la semaine sainte qui attirent à Séville un tel concours d'étrangers qu'il n'est pas facile alors de s'y loger. Les hôtelliers abusent largement de la circonstance, en louant leurs chambres de 25 à 35 fr. par jour. Pour moitié de ce prix, on trouve bien à se gîter dans une modeste *casa de Huespedes ;* mais heureux les palais cuirassés qui peuvent supporter les âcres senteurs de la cuisine à l'huile ! Quant à moi, j'ai dû me résigner, pendant dix jours, à ne manger que des œufs à la coque et des oranges, en sorte que je n'étais pas toujours d'humeur à répéter avec les Espagnols : *Quen no ha visto a Sevilla no ha visto a maravilla.*

II

DIMANCHE DES RAMEAUX.

Ce ne sont pas des branches de buis, mais des branches de palmiers et d'oliviers que l'archevêque officiant bénit avant la messe et distribue ensuite aux membres du clergé, ainsi qu'aux fidèles. La grande palme que l'archevêque porte à la procession est tressée, nattée, frisée, enrubannée d'une façon fort ingénieuse par les religieuses de je ne sais plus quel couvent ; mais, franchement, je préfère de beaucoup les palmes dans leur majestueuse simplicité. Elles proviennent toutes d'Elche, qui en fournit non-seulement à toute l'Espagne, mais encore à l'Italie et au midi de la France. Par un procédé particulier qui demande de grands soins, on fait blanchir les palmes sur l'arbre même ; comme elles se vendent environ deux réaux et qu'on en expédie plus de cent mille de la ville d'Elche, c'est là pour cette localité un bénéfice annuel d'une cinquantaine de mille francs. De même que chez nous, on garde, dans l'intérieur de la maison, le rameau bénit, mais au lieu de brûler la palme desséchée de l'année précédente, on l'attache souvent horizontalement à l'un des balcons qui donnent sur la rue.

Quand la procession des rameaux est revenue de la porte occidentale de Saint-Michel, un chanoine monte en chaire pour expliquer le sens de la cérémonie qui vient de s'accomplir et commenter le chant du *Gloria laus,* composé par Théodulphe, évêque d'Orléans, alors qu'il était prisonnier à Angers. Dans toute l'Espagne, j'ai remarqué combien le clergé s'applique à exposer les rites mystérieux de la liturgie. C'est plus nécessaire là que partout ailleurs : les églises sont généralement trop sombres pour qu'on puisse aisément se servir d'un paroissien ou de tout autre livre de piété ; aussi se borne-t-on à suivre de l'œil toutes les cérémonies et, pour s'y associer fructueusement, les fidèles doivent en comprendre le mystique symbolisme.

Il est assez curieux de voir les assistants se grouper autour de la chaire, entre le *coro* et la *capilla mayor*. Pas un banc, pas une chaise. Les hommes se tiennent debout, laissant les meilleures places aux femmes ; celles-ci s'agenouillent à terre, s'accroupissent, font plusieurs signes de croix successifs, se baisent le pouce et jouent aussitôt de l'éventail, le fermant et l'ouvrant avec la plus gracieuse dextérité.

Ce jour-là, comme pendant toute la semaine sainte, la foule était immense ; comment s'en étonner si l'on n'exagère pas en estimant à quarante mille le nombre des étrangers arrivés dans les murs de Séville. En vain ai-je demandé combien de personnes pouvait contenir ce vaste édifice du XVe siècle, partagé en cinq nefs, percé de neuf portes, éclairé par 93 fenêtres et flanqué de 37 chapelles dont quelques unes sont grandes comme des églises. Théophile Gautier a singulièrement exagéré en disant que « Notre-Dame de Paris se promènerait la tête haute dans la nef du milieu » de la cathédrale de Séville ; notre basilique parisienne serait au contraire très-embarrassée de sa tête et chercherait vainement le moyen de faire mouvoir ses tours de 66 m. d'élévation sous une voûte qui n'en a que 40, c'est-à-dire quatre de moins que la cathédrale d'Amiens. Mais la métropole de Séville est assurément l'église qui tient le premier rang pour la longueur. Elle mesure 198 m., tandis que Saint-Pierre de Rome n'en a que 192 ; Saint-Paul de Londres, 155 ; la cathédrale de Florence, 151 ; Milan, 148 ; Reims, 138 ; Amiens, 133 ; Paris, 126. Nous ne comparons, bien entendu, qu'au seul point de vue des dimensions : car, sous le rapport esthétique,

combien la cathédrale de Séville, malgré ses richesses artistiques, nous paraît inférieure à nos merveilles gothiques de Chartres, d'Amiens, de Laon, de Bourges et de Rouen !

Après la messe, vers dix heures et demie du matin, a lieu une cérémonie que je crois particulière à l'Espagne et dont j'ignore l'origine. C'est l'ostension d'une bannière noire timbrée d'une croix rouge et qu'on nomme *la Seña*. Cet usage doit remonter assez haut dans l'église patriarcale de Séville, puisqu'en l'an 1469 le cardinal d'Albi a accordé cent jours d'indulgences à tous les fidèles qui assisteraient pieusement à cette cérémonie. Elle se renouvelle le mercredi saint après la messe.

C'est le dimanche des Rameaux que commencent, sur les quatre heures de l'après-midi, les fameuses processions des *cofradias*. Mais avant de signaler ce que chacune d'elles peut avoir de remarquable, je crois devoir, pour éviter les répétitions, esquisser la physionomie générale de ces exhibitions religieuses.

Dans presque toutes les paroisses il y a des confréries dont le vocable est parfois assez bizarre et qui possèdent un ou plusieurs *pasos*. C'est ainsi qu'on nomme des représentations relatives à la Passion, et dont les personnages sont ordinairement plus grands que nature. Ce ne sont pas, à proprement parler, des statues, mais le plus souvent des mannequins richement habillés, qui n'offrent guère de sculptés que la tête, les mains et les pieds. Et pourtant ce sont là de véritables œuvres d'art des XVIIe et XVIIIe siècles, dues à des artistes très-célèbres à Séville, mais dont la réputation n'a point franchi les Pyrénées. On chercherait en vain dans l'*Abecedario* de Mariette, le nom de Jean Martinez Montanez, né à Alcala la Real, mort à Séville en 1649, et qui fut tout à la fois peintre et sculpteur. J'ai vu de lui des Christs fort remarquables à la cathédrale, à *San-Bernardo*, à *San-Lorenzo ;* des Immaculée-Conception à *San-Andrès* et à *Santa-Lucia ;* des statues de saints à *Santa-Inès* et à l'église de l'Université ; mais c'est surtout dans ses *pasos* que s'est révélé tout son génie, heureuse alliance de foi, de grandeur et de naïveté. Il est tout-à-fait supérieur dans ce genre secondaire, où se sont pourtant distingués bon nombre de ses élèves ou de ses imitateurs, tels que Solis, Martinez, Petro Roldan, sa fille la Roldana, Ita del Castillo, Geronimo Hernandez, Gabriel de Astorga, Cristobal Ramos, etc.

On serait assurément choqué en France de voir des statues ou des mannequins habillés ; mais le goût est bien différent dans la Péninsule où domine avant tout l'amour du réalisme. Nous avons vu des bustes d'argent, notamment à Pampelune, recouverts d'un manteau de velours. Les madones les plus célèbres, N.-D. d'Atocha, N.-D. del Pilar, N,-D. du Mont-Serrat ont un vestiaire dont la variété égale la richesse, et, selon l'importance des fêtes, on les revêt de telle ou telle robe plus ou moins ornée de broderies et de pierres précieuses. Nous devons dire que les vêtements dont on pare les personnages des *pasos* sont souvent admirables : ce sont parfois des chefs-d'œuvre de texture et de broderie qui ont exigé de nombreuses années de travail de la part des plus habiles artistes, et où l'on n'épargne ni l'or, ni l'argent. J'ai vu telle robe de la Vierge estimée 50,000 fr., telle autre 150,000 fr. Il m'a semblé que le populaire attachait une plus grande importance à cette valeur vénale qu'à la perfection des sculptures. Mes dispositions étaient tout autres : aussi pour mieux examiner les œuvres d'art, j'avais grand soin, chaque matin, d'aller contempler à loisir dans les églises, les *pasos* qui devaient sortir dans la soirée, parfois à une heure trop tardive pour qu'on puisse bien en saisir tous les détails.

Le *paso* repose sur un immense socle, généralement en argent sculpté et couronné par un riche baldaquin que soutiennent des colonnes d'argent ; des feuillages, des fleurs, des lampes, des candélabres, de nombreux cierges, des ornements de tout genre ajoutent encore à l'effet saisissant de cet ensemble. Ces énormes machines sont portées par vingt ou trente hommes dont la présence est tellement dissimulée par les draperies qui pendent du piédestal, qu'elles ont l'air de marcher toutes seules. Ces portefaix invisibles soutiennent le monument non pas sur leurs épaules, mais sur leur tête que protége un épais turban de grosse toile enroulée.

Chaque confrérie sort de son église de deux à quatre heures, parcourt les rues qui sont désignées d'avance par l'*Alcaldia* ; toutes passent invariablement, à la fin de leur itinéraire, par la rue de *las Sierpes*, par la place *San Francisco* et la *calle de la Lonja ;* elles entrent par une porte de la cathédrale et sortent par une autre, pour retourner chacune dans son église respective. C'est naturellement dans les rues que nous venons de nommer que se groupe surtout l'immense

foule des curieux ; on y loue des chaises qui, selon les jours, valent de deux à huit réaux ; beaucoup plus cher coûtent les places de la vaste estrade élevée contre *las Casas capitulares*, ancien monument de la Renaissance où siége l'*Ayuntamiento*. J'ai rencontré un touriste anglais qui avait loué un balcon pour la somme de 300 fr.; mais, dès le second jour, s'apercevant qu'on voit mieux de près que de loin, il avait abandonné son coûteux *mirador* et se promenait démocratiquement comme moi dans la rue. C'est là le vrai moyen de ne laisser rien échapper, et j'avoue que je préférais de beaucoup les rues populaires à l'assistance exotique de la place *San Francisco*, car je pouvais ainsi mieux saisir sur le vif les vraies impressions du peuple espagnol et les comparer à celles que j'éprouvais.

Je dois dire tout de suite qu'elles n'ont guère été favorables. Autant j'admire les *pasos*, du moins la plupart d'entre eux, au point de vue artistique, autant j'apprécie la beauté des cérémonies liturgiques de la cathédrale, autant je suis resté froid, indifférent et déçu devant ces étranges processions de pénitents encapuchonnés. Je me demande comment la foule peut se passionner pour ce spectacle complétement dépourvu de variété. Y a-t-il là de quoi entretenir et développer le sentiment religieux? Ce n'est certes point l'effet produit sur les étrangers, et je ne parle pas ici des protestants, mais des meilleurs catholiques. Beaucoup d'Espagnols eux-mêmes m'ont paru embarrassés quand je critiquais la convenance de ces exhibitions. Le grand argument, c'est que cela s'est toujours fait ainsi. Oui, sans doute, mais dans un autre milieu. Dans les âges de grande foi — et ils ont duré en Espagne jusqu'au XIXe siècle — je m'imagine que tout le peuple priait, chantait des cantiques ; c'était la Passion du Sauveur, représentée en figures comme ailleurs elle l'était par de pieux acteurs, et chacun s'associait au drame divin par la pensée, par la méditation, par les élans du cœur et de la voix. Aujourd'hui ce n'est plus guère qu'un spectacle d'habitude ; la foule cause, rit, mange, boit, discute et pérore, sans plus se contraindre que si elle assistait à une course de taureaux. Les marchands d'eau, de pain d'épices, de pistaches, de crevettes et de *langustinas* nous assourdissent de leurs cris gutturaux ; voici qu'on distribue des prospectus annonçant des *devocianarios* et des *semaneros santos* coûtant

depuis quatre réaux jusqu'à six cents ; ici, des nazaréens soulèvent leur masque de percale pour savourer un grand verre d'eau ; là j'en vois un autre tendre son cierge à un homme du peuple qui y allume son cigare. Je dois dire toutefois que devant le *paso* tout le monde se lève et se découvre ; le silence se rétablit et n'est interrompu que par quelques invectives adressées à Judas, à Hérode, aux bourreaux ; quelques voix populaires entonnent un cantique à la Madone ; voici de vraies explosions de douleur parmi des gens du peuple, qui se transforment en acteurs dans le drame artistique qu'ils voient se dérouler sous leurs yeux. Un moment, je me retrouve en plein Moyen-Age et, en multipliant par la pensée ces exclamations naïves de la foi, j'arrive à comprendre quelle était, dans le passé, la grandeur de ces solennités religieuses. Privées aujourd'hui de ce qui en faisait l'âme, elles ne s'en perpétuent pas moins traditionnellement, et les Espagnols, qui ont au plus haut degré le culte de l'habitude, ne paraissent pas s'apercevoir de ce qu'il y a de bizarre et de choquant dans ces travestissements religieux. Le clergé lui-même, tout influent qu'il soit, ne saurait les supprimer. N'est-ce pas là, d'ailleurs, une source abondante de gains pour le commerce, en raison même de l'affluence des étrangers, et bien des gens ne se trouvent-ils pas intéressés à répéter que les fêtes religieuses de Séville sont supérieures aux cérémonies de la semaine sainte à Rome? Dans la Ville sainte, j'ai vu des processions, et aussi à Naples, à Venise, à Marseille, à Lourdes, à Amiens, à Lille, à Anvers, etc.; elles m'ont toujours laissé un souvenir de grâce et de majesté, de piété et de recueillement, tandis que celles de Séville ont simplement excité ma curiosité : aussi je comprends que le clergé ne s'y mêle guère : je n'y ai pas remarqué un seul chanoine, mais seulement quelques ecclésiastiques qui sont sans doute les directeurs ou les aumôniers des confréries.

Voici à peu près l'ordre de chacune des processions, laissant parfois entre elles un quart d'heure ou même une demi-heure d'interruption. La marche est ouverte par un héraut d'armes portant sur un écu les emblèmes de la confrérie ; par un prétendu soldat romain escorté de deux gardes municipaux et portant un étendard timbré de la fameuse devise S. P. Q. R. (*senatus populusque romanus*), par quelques confrères portant, l'un une *manquilla* voilée

de violet, l'autre un panier à encens, celui-ci une trompette, celui-là un sceptre ou un bâton cantoral. Vient ensuite une longue file de *Nazaréens* (c'est ainsi qu'on les nomme), portant, incliné sur la hanche, un énorme cierge de cire jaune. Ils sont revêtus d'une robe blanche, rouge ou noire et d'un scapulaire brodé d'un écusson distinctif, chaussés de bas blancs et de souliers à boucles et à talon, coiffés d'une espèce de bonnet persan, très-haut et très-pointu, avec un masque de soie, de toile ou de percale, percé de deux trous à la hauteur des yeux. La plupart portent sur le bras gauche la longue queue de leur robe, d'autres la laissent traîner. Quelques enfants sont affublés du même costume, ce qui paraît vivement intéresser la partie féminine de l'assistance. Voici un membre délégué de l'*ayuntamiento* portant, outre son cierge, une canne, symbole de sa dignité, révélée encore par les insignes municipaux cravatés à son cou ; puis des enfants de chœur, des marguilliers, parfois quelques prêtres, et enfin le *paso*, suivi par une musique militaire ou civile, exécutant des airs profanes, ou bien par un détachement de troupes portant les armes renversées et marchant au roulement funèbre d'un tambour drapé de noir.

Disons maintenant quelques mots des plus importantes confréries en particulier et d'abord de celles qui sortent le dimanche des Rameaux, en suivant l'ordre de leur succession.

La paroisse S. Jean-Baptiste qui a l'honneur d'ouvrir la série des processions, possède deux *cofradias*, *le saint Christ du Silence*, et *Notre-Dame de l'Amertume*. Le *paso* de la première est l'œuvre de Pedro Roldan et de Hita del Castillo ; c'est le jugement de Notre-Seigneur par Hérode. Le prince juif, assis sur son trône, sous un riche dais de damas, prête l'oreille aux calomnies des pharisiens tandis que quatre Juifs dépouillent le Sauveur de ses vêtements.

Le second groupe, œuvre encore plus estimée, des mêmes artistes, représente Notre-Dame des Douleurs accompagnée de S. Jean l'Évangéliste.

La confrérie de sainte Marie la Royale porte un nom assez long : *Nuestro Padre Jesus de las Penas y Maria santissima de los Dolores*. Son *paso* représentant la première chute du Sauveur est attribué par la tradition à la célèbre Roldana.

III.

Mardi Saint.

A neuf heures et demie du matin, le proviseur de la cathédrale avec son notaire, l'*alguazil mayor* et le président de l'*ayuntamiento* avec son secrétaire se réunissent dans un appartement voisin de la salle capitulaire pour déterminer l'ordre et le parcours des processions. Ce programme est affiché partout et publié dans les journaux qui, pendant toute la semaine sainte, font à peu près trève à la politique pour ne s'occuper que des cérémonies religieuses, en vers comme en prose. Une seule confrérie sort ce jour-là vers les cinq heures : c'est celle du *saint Christ de l'humilité et de la Patience de sainte Marie du Souterrain*. Elle a deux *pasos* représentant les apprêts du supplice sur le calvaire et une madone. On remarquera que la plupart des confréries portent un double vocable se rapportant au Christ et à Marie et qu'une représentation du Sauveur est presque toujours suivie d'une statue de la Sainte Vierge.

IV.

Mercredi Saint.

Le mercredi, après le chant de prime, les chanoines se réunissent dans la salle capitulaire et s'accordent mutuellement le pardon pour tous les torts qu'ils auraient pu avoir dans le cours de l'année, les uns envers les autres. Le doyen prononce ensuite une allocution sur les mystères que l'Eglise va célébrer et termine en récitant le *Miserere*.

A la messe, le chant de la Passion est très-différent du nôtre. Les sanctuaires des cathédrales d'Espagne sont toujours pourvus de deux ambons, précieux vestiges de l'antiquité chrétienne. Le narrateur occupe l'ambon de l'évangile ; dans celui de l'épître est le prêtre qui chante les paroles de Jésus-Christ ; celui qui répète les paroles des divers interlocuteurs est entre eux deux, sur une estrade, à la porte du *Coro*. Un enfant de chœur redit les accusations de la

servante contre S. Pierre; les clameurs de la multitude sont exprimées par un chœur de chantres. Au passage de l'évangile où il est dit que le voile du temple se déchira, un bruit formidable retentit dans l'église, des éclairs sillonnent la voûte, et le premier voile qui cache le sanctuaire se déchire et tombe avec une telle rapidité que je n'ai pu me rendre compte des moyens employés pour produire ce coup de théâtre. Aussitôt, la moitié des assistants quitte l'église : ceux-là étaient venus chercher l'émotion d'un spectacle : pour eux l'office était fini.

Vers cinq heures, toutes les voix des clochers annoncent l'office des Ténèbres. Les vingt-cinq cloches de la *Giralda* sont-elles mises toutes en mouvement? je n'en sais rien, mais comme elles sont d'assez petite dimension, qu'on les tinte la plupart à l'aide d'une corde attachée au battant, cette sonnerie me parut plus babillarde que majestueuse, et je pensai involontairement aux puissants bourdons des cathédrales de Paris, de Sens, de Reims, de Cologne et d'York.

Entrons dans la cathédrale. Voici qu'on allume le *tenebrario*, vaste chandelier triangulaire sur lequel sont disposés les quinze cierges de cire jaune qu'on éteindra successivement après le chant de chaque psaume. Ce *tenebrario* colossal, tout en bronze, a six mètres soixante centimètres de hauteur, et se termine par un plateau triangulaire où sont sculptées quinze figurines représentant le Sauveur, ses apôtres et deux autres personnages qu'on me pardonnera de n'avoir pu reconnaître à une telle hauteur.

J'écoutais l'admirable chant des lamentations de Jérémie, légué peut-être par la tradition hébraïque, lorsque l'entrée d'une première procession de confrérie m'avertit que j'étais en retard pour aller chercher une bonne place en plein air ; c'est à grand'peine que je pus trouver une chaise, rue de la *Lonja*, en face de la cathédrale. Quel étrange spectacle j'avais sous les yeux! D'un côté, sur les trottoirs, six rangs de chaises, dont pas une ne restait inoccupée, interceptaient la circulation. Au milieu de la rue, un flot de curieux allait s'engouffrer dans la *plaza del Triompho,* sur la bénigne injonction des sergents de ville qui faisaient place à la procession. Sur les vastes gradins de la cathédrale, s'étageaient debout des hommes du peuple, armés de la *navaja*, des bateliers du Guadalquivir, des men-

diants fièrement drapés dans leurs manteaux troués, de couleur amadou, des paysans de la *Huerta*, des *gitanas* de Triana, parées de leurs plus voyants oripeaux, des *cigarreras* et des ouvrières de la *Cartuja* avec une rose à demi fanée dans leurs grands cheveux noirs. Les nombreuses colonnes romaines en granit, hautes de deux mètres, qui bordent les gradins de la cathédrale étaient devenues le dangereux piédestal des gamins, stylites de la curiosité, tandis que d'autres pendaient en grappes le long des grilles, se hissaient sur le dos des statues ou s'incrustaient dans les niches veuves de leurs saints. Alors que je contemplais ce singulier tableau, océan de têtes digne du capricieux crayon de Goya, les confréries des paroisses *San-Roque*, de *San-Vicente* et de *San-Angel* défilaient lentement, en accentuant la cadence de leurs pas. Voici le *paso* de *la sacrée Lance de Notre-Seigneur;* le bourreau qui va percer le côté du Sauveur est rudement interpellé par le public des gradins; les uns le supplient de s'arrêter dans son homicide projet, les autres épuisent contre lui tout le vocabulaire des invectives andalouses, oubliant sans doute que Longin a purifié son crime par le repentir et que l'Eglise l'a placé sur ses autels. Un voisin me dit que la statue du Sauveur, dans le *paso* de *santo Cristo de san Augustin*, était antérieure à la conquête de Séville par Ferdinand en 1248. Je n'ai pas eu le temps de vérifier cette assertion, détourné que j'étais par la contemplation des soldats romains ; car c'est bien ainsi qu'on nomme ces pénitents dont le costume fantaisiste semble emprunté moitié au Moyen-Age, moitié aux Incas ; leur casque à visière relevée est surmonté de grandes plumes rouges et blanches; leur ample collerette est soigneusement ruchée; leur manteau de velours violet tranche avec éclat sur leur tunique de laine blanche ; les uns soufflent dans des instruments de cuivre, d'autres portent la hallebarde, ou bien un cierge. On voit que ce n'est pas précisément l'archéologie qui a été conviée à costumer ces personnages. On me permettra de leur préférer les Nazaréens du *saint Christ des sept paroles*, vêtus de blanc, avec une ceinture jaune et un scapulaire ponceau; ils n'ont qu'un seul *paso*, fort remarquable, représentant le Sauveur sur la croix, avec la sainte Vierge, S. Jean et les trois Marie qui semblent recueillir, comme un précieux testament, les dernières paroles de leur divin Maître.

A neuf heures du soir, ce jour-là comme le jeudi saint, toute la population de Séville, grossie de ses flots d'étrangers, semble s'être donné rendez-vous dans les immenses nefs de la cathédrale. C'est qu'on y exécute le chant du *Miserere* par Eslava, le célèbre compositeur Sévillan dont une charmante promenade porte le nom. On est littéralement étouffé pendant une heure, mais on s'en trouve dédommagé par l'audition d'un délicieux concert, dont l'instrumentation pourtant est un peu grêle et où ne vibre pas l'émouvant accent religieux des Pergolèse et des Palestrina.

V.

JEUDI SAINT.

Le jeudi saint, l'office du matin est célébré par l'archevêque, assisté de dignitaires qui ont le privilège de porter la mitre. Pour la consécration des saintes huiles, il est assisté par douze curés de la ville. La messe terminée, le célébrant, précédé d'une procession solennelle, porte l'hostie sainte, qui doit être consommée le lendemain, à l'édicule qui lui a été préparé. Chez nous, c'est un saint-sépulcre où tout respire le deuil et le mystère ; en Espagne, c'est, au contraire, un édifice de gloire et de triomphe, qu'on appelle le *monumento*. Dans toutes les églises que j'ai visitées à Séville, c'est un temple grec ou romain, dont les blanches colonnes sont rehaussées d'or. Celui de la cathédrale, assis sur une base de 27 mètres, s'élève à près de 40 mètres de hauteur, entre le *coro* et le portail occidental, à l'emplacement de la tombe de Fernando Colomb, dont le père, comme le remarque l'épitaphe, « a donné un nouveau monde aux rois de Castille et de Léon ». Ce gigantesque monument qui se monte pièce à pièce fut dessiné en 1545 par le Florentin Micer Antonio et terminé dix ans après. Il est décoré de nombreuses statues, éclairé par 114 lampes et 453 torches de cire, ce qui produit un effet saisissant, surtout quand les ombres de la nuit ont enveloppé la cathédrale. C'est au second des quatre étages qu'on place l'ostensoir ou *custodia*, autre temple à cinq étages, tout en argent, pesant plus de 500 kilogrammes. Cet admirable tabernacle, qui a 3 m. 25 c. de hauteur, fut exécuté en 1587 par Juan Arfé y Villa-

fosse, qui a mérité par là le surnom de Benvenuto Cellini de l'Espagne. On remarque au premier étage une statuette de l'Immaculée-Conception par Juan de Segura ; au troisième, l'Agneau mystique et les sept sceaux ; au sommet, la figure de la Foi, beaucoup mieux placée là que sur la girouette de la *Giralda*.

A trois heures l'archevêque lave les pieds à treize pauvres qu'il a habillés à ses frais, qu'il fait dîner à sa table et à chacun desquels il donne 8 douros, c'est-à-dire environ 42 francs.

Les processions du jeudi saint appartiennent aux églises de *los Terceros*, de *Monte-Sion*, de *la Magdalena* et *del Salvador*. Je ne veux signaler ici que quelques uns des plus remarquables *pasos*. Celui de l'*Oraison sacrée de Notre Seigneur au Jardin des Oliviers* est l'œuvre de Pierre Roldan, à l'exception toutefois de l'ange consolateur sculpté, dit-on, par sa fille *Luisa*.

La confrérie de *la cinquième Angoisse de la très-sainte Marie* possède deux beaux groupes. Ici, l'Enfant-Jésus bénit les instruments de torture qui doivent un jour servir à son supplice ; là, sur un rocher semé de fleurs, s'élève la croix dont le Sauveur va être descendu. Les figures de la Vierge, de S. Jean et des trois Marie, œuvre de Pedro Roldan, excitaient, ainsi que la richesse des costumes, l'admiration de la foule. Quand les Espagnols admirent une œuvre d'art, ce n'est jamais à demi, et, ils ne cherchent point comme nous à tempérer l'éloge par les restrictions de la critique. Aussi un de mes voisins me disait-il avec enthousiasme qu'il n'y avait rien à comparer à ce groupe dans tout l'univers catholique. Je me risquai à hasarder timidement les noms de Michel-Ange, de Donatello, et de Girardon, mais je n'y gagnai rien qu'à me déconsidérer complétement dans son esprit. Peut-être ai-je un peu regagné de son estime en admirant très-franchement et très-vivement la représentation suivante de Simon le Cyrénéen aidant Jésus à porter sa croix. Palomino, dans sa Biographie des sculpteurs espagnols, raconte que, chaque fois que sortait la *cofredia de nuestro Padre de la Passion*, Jean Montanez allait à sa rencontre et restait toujours naïvement stupéfait d'avoir produit une œuvre aussi parfaite.

VI.

VENDREDI SAINT.

Le vendredi saint, outre les processions du soir, il y a celles du matin et ces dernières sortent dès deux heures. Avant que le garçon d'hôtel vint frapper à ma chambre, j'avais été réveillé par le *sereno* du quartier (il y en a 90 pour les cinq districts de Séville) qui chantait d'une voix claire et vibrante : *Ave Maria purissima, las dos han dado y sereno ; salut, Marie très-pure ; il est deux heures et il fait beau.* Quand j'arrivai sur la place *San-Francisco*, le *paso* de l'église Saint-Antoine, œuvre de Cristobal Ramos était déjà passé ; parmi les suivants, j'ai surtout remarqué celui de *Notre Père Jésus du Grand Pouvoir et de la très-sainte Marie de la Grande Douleur et de la Pamoison.* Pour exprimer la toute-puissance de l'Homme-Dieu, J. Montanez a représenté Notre-Seigneur portant la croix sur son épaule, sans que l'extrémité traîne à terre ; il est abrité par un dais de velours à franges d'or, soutenu par douze colonnes d'argent. La robe de la Vierge, brodée par Mme de Cantos, représente des branches d'épines, des fleurs de la passion et les divers instruments du supplice de Notre-Seigneur.

A cette heure matinale, les assistants, surtout ceux des tribunes, étaient bien moins nombreux que les jours précédents. Je fis comme beaucoup d'autres, en désertant ce spectacle pour aller, à six heures du matin, dans la cathédrale, écouter le sermon de la Passion, prêché par le père gardien des capucins de San-Lucar. C'est là une fondation de Lucas de Soria, mort en 1661 et enterré tout près du *monumento*, à l'endroit même où se prêche la Passion.

Je ne parlerai pas de l'office du matin, de l'adoration de la Croix, ni de la messe des présanctifiés. Je n'y ai rien remarqué qui ne soit entièrement conforme au rite romain. Mais je dois dire qu'en ce jour la physionomie de la ville a pris un aspect presque lugubre. Hier, c'était un jour de fête joyeuse ; toutes les autorités étaient revêtues de leurs habits de gala, les Sévillanes faisaient assaut de toilette à la *Alameda de Hercules* et aux *Delicias de Cristina.* Aujourd'hui tout le monde est en deuil, les magasins sont fermés,

les musées et les édifices publics tiennent leurs portes closes, les services publics chôment, les voitures ne circulent plus, les navires, les consulats, les édifices municipaux mettent leurs drapeaux en berne, et les journaux paraissent encadrés de noir. De temps à autre, dans les quartiers populaires, on entend décharger des coups de fusil ; ils sont censés dirigés contre Judas et les Juifs déicides. On m'a assuré que cette vengeance imaginaire remontait, en Espagne, à la plus haute antiquité.

La procession du soir est la plus longue et la plus nombreuse de toute la semaine, car elle comprend sept confréries, dont je copie les noms dans le programme qui indique l'église dont chacune dépend et l'heure à laquelle elle sort :

Viernes santo por la tarde.

Sagrada Espiracion de Nuestro Senor Jesucristo y Nuestra Senora del Patrocinio. — Barrio de Triana. — A la una.

Santisimo Christo de la Salud y Ntra. Senora en el Sagrado Misterio de sus Necesidades. — Capilla de la Carreteria. — A la una y media.

Santisima Cruz en el Monte Calvario y Nuestra Senora de la Soledad. — Iglesia de S. Buenaventura. — A las dos.

Santisimo Cristo de la Exaltacion y Ntra. Senora en sus Necesidades. — Parroquia de Santa Catalina. — A las dos y media.

Santo Cristo de la Conversion del Buen Ladron y Maria Santisima de Monserrat. — Parroquia de Sta. Maria Magdalena. — A las tres.

Sagrada Mortaja de Ntro. Senor Jesucristo y Maria Santisima de la Piedad. — Parroquia de Santa Marina. — A las dos y media.

Nuestra Senora de la Soledad — Parroquia de San Lorenzo. — A las cuatro.

Je serais trop long si je décrivais tous les *pasos ;* je me borne à mentionner *la Vierge aux pieds de la croix* par Gabriel de Astorga ; *le dernier Soupir du Christ* par Montanez ; *le triomphe de la Croix* par Pedro Roldan ; *la Descente de Croix*, du même ; *Notre-Dame de la Solitude* par Montanez ; *la Conversion du bon Larron*, œuvre du

même artiste, dont l'historien Palomino a dit que le Christ y est exécuté avec une telle perfection qu'on peut l'entendre parler : « *que se le pueden escuchar las palobras.* »

Les hommes seuls, comme on l'a vu, remplissent un rôle dans les processions. J'avais seulement remarqué que parfois la longue queue du manteau des madones était portée par une dame en costume de ville. C'est uniquement dans une confrérie de *la Magdalena*, le vendredi saint, que j'ai vu figurer deux jeunes filles : l'une représentant la Foi; l'autre, Ste Véronique.

Je dois faire remarquer que les confréries ne sortent pas toutes chaque année. Je regrette de n'avoir point vu celle de *Notre-Dame de la Délivrance*, accompagnée des nègres, esclaves rachetés par les missionnaires, ni celle du *Sacro entierro* dont le roi d'Espagne est président et où des personnages vivants représentent les anges, les archanges, les prophètes, les apôtres, les évangélistes, les docteurs et les douze sibylles.

VI.

SAMEDI SAINT.

Les liturgistes nous disent que primitivement le cierge pascal était une colonne de cire destinée à éclairer l'église pendant la nuit de Pâques. Nous doutons que l'antiquité chrétienne ait jamais rien produit d'aussi colossal que le cierge pascal de la cathédrale de Séville. Il a 7 mètres de hauteur, 57 c. de diamètre ; le poids de la cire est de 1400 livres, la valeur est d'environ 4,000 francs. C'est à l'aide d'un escalier en spirale qu'un sacristain en atteint l'extrémité pour gouverner, avec une fourche de fer, la flamme de la mèche.

La bénédiction du feu nouveau se fait à sept heures dans la sacristie *des calices*.

A la messe, quand le célébrant entonne le *Gloria in excelsis*, le second voile noir du sanctuaire disparaît comme par enchantement et laisse apparaître l'immense retable ogival tout en bois de mélèze, dont les statues furent exécutées à la fin du XVe siècle par Fernandez Aleman et Fr. Alejandro. Aussitôt des détonations d'artillerie éclatent dans les voûtes, les cloches de la *Giralda* se dédommagent

amplement de leur long silence, et les 3,500 tuyaux du buffet d'orgue laissent échapper, d'une voix triomphante, leurs chants les plus joyeux.

Les œufs de Pâques sont inconnus en Espagne ; ils sont remplacés par le don symbolique d'un agneau qu'on fait aux enfants, parfois d'un agneau vivant, mais le plus ordinairement d'un agneau en carton, en sucre ou en pâtisserie.

Si je n'avais pas été si fatigué, je serais volontiers monté, à minuit, au sommet de la *Giralda*, pour entendre les gens de la sacristie faire leurs adieux au carême. Et pourtant, j'aurais peut-être trouvé le courage de gravir les vingt-huit paliers de la rampe à pente douce et de me transporter à 117 mètres au-dessus du sol, s'il se fût agi de dire un adieu définitif à la cuisine espagnole.

VII.

JOUR DE PAQUES.

Les matines se disent à deux heures et demie du matin et se terminent par une procession du Saint-Sacrement, qui stationne d'abord à l'autel de *Nuestra Senora de la Antiqua* et, en dernier lieu, à l'autel majeur.

A neuf heures, les membres du chapitre et les bénéficiers se rendent au palais de l'archevêque et renouvellent entre ses mains leurs promesses d'obédience. Ils conduisent ensuite à la cathédrale l'éminent prélat qui célèbre la messe solennelle, avec une pompe vraiment majestueuse et qui donne ensuite aux fidèles la bénédiction papale.

En sortant de l'église, je fus frappé de voir tous les magasins ouverts. Je ne m'en étonnai plus quand j'eus lu une grande affiche annonçant que Monseigneur l'archevêque, en raison de la coïncidence du jour de Pâques avec l'ouverture de la foire, donnait permission de vendre et d'acheter comme aux jours ouvrables. C'est aujourd'hui le premier et le plus tumultueux des trois jours de la *feria* qui amène à Séville une nouvelle avalanche de visiteurs : aussi les hôtelliers s'ingénient-ils encore pour gonfler leurs prix, et quelques

uns, s'inspirant de vieux souvenirs, ajoutent même sur leurs notes deux ou trois *pesetas* « pour le bruit », *por lo ruido*.

Je fais comme tout le monde et je monte dans une *tartane* pour me rendre au champ de foire. C'est une immense plaine couverte de milliers de chevaux andalous, auxquels s'adjoignent, un peu pêle-mêle, des mulets, des ânes, des bœufs, des chèvres, des mérinos et des porcs. C'est là le côté sérieux de la foire. Je comprends l'affluence des acheteurs, mais non pas celle des curieux. Qu'y a-t-il à voir ? une trentaine de baraques où l'on vend de bien modestes jouets d'enfants, un tourniquet de chevaux de bois comme on s'en contentait en France il y a cinquante ans, cinq ou six loges de saltimbanques de troisième ordre, quelques nains qui ne sont pas petits, quelques géants qui ne sont pas grands, des tentes enrubannées où les *gitanas* de Triana, en grands falbalas, font frire, dans l'huile, des beignets et des poissons. Et pourtant, voici trois longues allées bordées de pavillons élégants, occupés par la haute société de Séville. Ces espèces de *buen retiro*, loués fort cher par la municipalité, sont garnies de tapis, de guéridons et de fauteuils ; les hommes y lisent leur journal en fumant un *papelito ;* les dames y jouent de l'éventail ; on s'y rend visite et l'on y prend de nombreux rafraîchissements, impuissants à calmer la perpétuelle soif andalouse. Mais la grande occupation est de regarder passer les promeneurs, tandis que les promeneurs inspectent l'intérieur des tentes. Il faut en convenir, si les Sévillans ont le défaut d'aimer trop passionnément tout ce qui est spectacle et d'avoir constamment la fièvre de la curiosité, ils ont du moins la vertu de savoir se contenter de peu de chose. Mais voici que les allées se vident ; il est trois heures et l'on va commencer la course des taureaux. Après en avoir vu une, il y a deux ans, à Saint-Sébastien, je m'étais bien promis de ne plus jamais retourner à ce spectacle hideux et monotone. Mais une heureuse rencontre me fit changer de détermination et j'assistai à ces combats sauvages, réputés les plus célèbres de l'Andalousie, depuis que le cirque de Puerto de Santa-Maria a été brûlé. Un accident moins grave a atteint la *plaza de toros* de Séville ; presque la moitié du second étage a été enlevée par un ouragan et, par cette brèche, qu'on a eu la poétique inspiration de ne pas restaurer, on jouit d'une admirable vue de la cathédrale. C'est aussi un

tableau très-curieux que ces dix mille spectateurs entassés sur les gradins qui bordent une arène de 67 mètres de diamètre et se passionnant démesurément tantôt contre un taureau qui n'affronte pas la mort avec assez de courage, tantôt contre un *espada* qui, par maladresse ou par trop de prudence, viole les lois sacrées de la tauromachie.

Le lendemain matin, je partais pour Grenade, heureux de pouvoir enfin me reposer quelque temps de mes fatigues sur les bords tourmentés du Darro, dans les féériques *patios* de l'Alhambra et sous les frais ombrages du Généralife, où, dans des massifs de cyprès, de grenadiers, d'orangers et de lauriers roses, les ruisseaux, les fontaines et les cascades semblent perpétuellement jaser des dramatiques aventures de Boabdil et des Abencérages.

L'abbé J. Corblet.

L'ART RUSSE[1]

I.

« La Russie a eu, à différentes époques de son histoire, un art national dont les origines sont obscures ; mais l'affinité est grande entre cet art et celui d'Orient. On voit, suivant le temps, le caractère primitif tantôt accentué, tantôt altéré par quelque influence finnoise, mongole ou persane ; tantôt a demi effacé par des traits empruntés au style byzantin ou au style indou. Charmée par les inventions de l'art français, la société russe lui a donné depuis longtemps ses préférences, et c'est récemment qu'elle est revenue au goût du vieil art slavon[2] ».

Ces quelques lignes tracées incidemment caractérisent l'art russe et en résument l'histoire. Elles contiennent la matière d'un volume ; il suffirait, pour le faire, de développer et de compléter les points essentiels qu'elles ne font qu'indiquer sommairement.

D'une part, le sujet a de quoi tenter l'écrivain par la nouveauté et l'originalité qui le caractérisent autant que par l'intérêt sérieux qu'y attachent de nos jours les Russes eux-mêmes, justement pré-

[1] *L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*, par M. Viollet-le-Duc. Paris, Ve A. Morel et Cie, 1877, in-8° de 261 pages, avec 31 planches et un grand nombre de gravures sur bois intercalées dans le texte. — *Histoire de l'ornement russe du XIe au XVIe siècle, d'après les manuscrits*, par M. Victor de Boutovski, avec 100 planches en couleur reproduisant 1,322 ornements, et 100 pl. représentant des motifs isolés. Paris, Ve A. Morel et Cie, 1872. — *Manuel imagier Stroganof*, publié par le Musée d'art et d'industrie de Moscou, avec un avant-propos de M. V. Boutovski, directeur du même Musée. Moscou, 1869.

[2] *Rapport sur l'Exposition de Vienne*, par M. Natalis Rondot. Paris, 1874, p. 62.

ÉGLISE DE SAINT-DÉMÉTRIUS, A VLADIMIR.

occupés plus que jamais des moyens de faire revivre leur art national, en l'affranchissant des entraves étrangères. D'autre part, il fait reculer devant les difficultés de plus d'une sorte : rechercher les sources multiples auxquelles l'art russe à dû puiser, démêler le travail séculaire d'assimilation de tant d'éléments divers, montrer comment le génie populaire dégagea un art original du milieu de ces éléments venus à la fois de l'Orient et de l'Occident, la tâche n'est pas facile, vu la pénurie des travaux suffisamment élaborés par la critique et qui soient accessibles à quiconque ignore l'idiome russe dans lequel sont écrits la plupart de ces ouvrages. Outre ces difficultés, une question préliminaire vous arrête de prime abord : y a-t-il un art russe ?

Beaucoup de gens en doutent : ils allèguent la diversité des éléments éthnographiques dont se compose l'empire des tsars, les conditions historiques peu favorables dans lesquelles ces éléments disparates ont été placés, et qui s'opposaient à l'éclosion d'un art vraiment national. Ils estiment que les Russes avaient autre chose à faire qu'à cultiver les arts autrement qu'en les adoptant tout faits par des peuples plus avancés qu'eux. C'est l'opinion la plus reçue dans le monde lettré. Écoutez un des mille échos de cette voix publique.

« Il n'y a point, à proprement parler, d'école russe, bien qu'il y ait des peintres russes. Le caractère particulier de l'art, dans les états du fils des Romanov, c'est une sorte de cosmopolitisme un peu vague qui fait flotter les artistes russes d'un pays à l'autre, prenant, comme on dit vulgairement, leur bien où ils le trouvent, sans trop s'inquiéter de la question de savoir s'ils se rapprochent de la France ou de l'Italie, de l'Angleterre ou de l'Allemagne. Il faut bien l'avouer : *ce que l'on trouve en Russie c'est surtout la nationalité des autres* [1]. » Ainsi s'exprimait un publiciste français, en parlant des tableaux qu'il a vus à l'exposition de Vienne, de 1873 [1]. Il est vrai, son jugement ne porte que sur les œuvres de la peinture russe moderne ; à la page suivante, son langage change complétement. Une collection de petits bronzes empruntés aux sujets

[1] *Les Beaux-Arts à l'Exposition de Vienne*, par M. Louis Enault, dans la *Revue de France* du 31 décembre 1873.

familiers de la vie populaire en Russie non-seulement le reconcilie avec l'art national des Russes, mais elle lui arrache des accents d'admiration. Il n'hésite pas à la déclarer remarquable comme exécution, pleine d'originalité, si jolie, si naïvement vraie qu'encore qu'elle fût nombrense, il regrettait qu'elle ne le fût pas davantage; bref, « unique dans le monde ».

On ne pouvait faire un meilleur éloge de l'art russe national, ni se contredire d'une manière plus heureuse et plus inattendue, quoique, au fond, la contradiction n'est qu'apparente, puisqu'elle ne tombe pas sur le même objet et qu'on peut soutenir l'originalité de l'art national en Russie, tout en la refusant à la peinture moderne. C'est que la dernière, en effet, porte l'empreinte des influences étrangères, et n'a rien ou presque rien de l'art national. Pour se faire une idée de celui-ci, il faut connaître les productions dues au génie du peuple, il faut l'étudier dans ses manifestations traditionnelles, dans l'architecture, l'iconographie, le mobilier, le costume national, la musique, la poésie. Or, il est peu de peuples qui aient le sentiment du beau au même degré que les Slaves en général, y compris la nation russe. « L'aptitude artistique du peuple russe, dit à ce sujet M. Victor Boutovski que nous aurons l'occasion de citer souvent [1], peut être admise comme un fait irréfutable. Sans parler du caractère poétique des chansons nationales en Russie, du goût si prononcé du paysan russe pour la musique, il suffit de citer la recherche particulière qui préside au décor de sa demeure, de son mobilier modeste et peu varié, de ses simples et grossiers tissus. En parcourant les villages de la grande Russie, on ne saurait passer, sans arrêter un regard de satisfaction mêlée d'une certaine surprise, sur les formes hardies des toitures élancées des *izbas* (maisons de paysan bâties en bois), avec leurs faîtes et leurs corniches découpées à jour et rappelant les dentelles les plus fines, avec leurs maisonines légères et capricieuses. On se plaît à regarder les bordures à dessins multicolores, d'une légèreté charmante, qui ornent les serviettes, les nappes, les chemises et les autres produits du même genre de travail des villageois russes. Qui n'a tenu en mains diverses bimbeloteries confectionnées à la main par ces mêmes

[1] *Histoire de l'ornement russe*, p. 3 de l'Introduction.

paysans, telles que manches à outils, salières, bahuts, coupes ou jattes en bois, dont les ornements taillés au couteau et souvent coloriés, ne manquent ni de grâce ni d'harmonie. La même ornementation caractéristique se retrouve dans les chariots, les traîneaux et les bateaux des paysans russes. Le vêtement national de l'un et de l'autre sexe porte un certain cachet d'élégance ; les couleurs vives y dominent, sans offenser l'œil par trop de bigarrures : simple et même grossier dans ses éléments, le costume russe présente de l'harmonie et se prête facilement, moyennant de légères modifications, aux exigences du goût le plus épuré. »

Cette industrie de village, que les étrangers contemplent avec satisfaction et savent apprécier, a plusieurs siècles d'existence. Elle porte les traces visibles de l'influence byzantine et orientale, ce qui s'explique fort bien par le contact des Russes avec l'Empire grec et les tribus asiatiques. « Néanmoins un examen attentif de ces œuvres naïves y fait découvrir des signes d'une originalité *sui generis*. On est porté du moins à reconnaître que ces éléments artistiques, quelle qu'en soit la provenance, se trouvent assimilés par le peuple russe et profondément modifiés par l'application de ses usages. — Dès lors ce ne sont plus des copies ni même des imitations, c'est de l'art indépendant dans lequel on reconnaît les traces d'une influence étrangère » (*Ibid*, p. 4.)

Une visite à la section russe de l'exposition universelle de cette année suffirait pour se convaincre de la parfaite justesse des considérations qu'on vient de lire, et ne plus douter de l'existence de l'art russe. Elle fera aussi mieux comprendre et goûter le livre de M. Viollet-le-Duc qui s'y est attaché avant tout à mettre cette dernière vérité dans tout son jour. Son témoignage a d'autant plus de valeur qu'avant de se rendre à l'évidence des faits, il en a longtemps douté lui-même. C'est ce qu'il nous apprend dans les lignes suivantes qui retracent à la fois la marche qu'il a suivie dans la confection de son remarquable travail :

« Sur la place, dans la Russie même, écrit-il, nous retrouvions des monuments scythiques d'une valeur considérable et datant d'une haute antiquité : puis, venaient se joindre à ces éléments primitifs les influences de l'art grec, de l'art byzantin, ou plutôt dues aux sources auxquelles l'art byzantin avait été puiser. L'histoire de la Russie

nous donnait successivement l'occasion de rechercher le caractère propre aux monuments appartenant aux phases si étranges de cette histoire, et nous arrivions à expliquer ainsi les principales transformations de l'art russe. Bientôt, à la confusion qui semblait résulter de tant d'éléments divers succéda, dans notre esprit, un ordre logique, conséquence des aptitudes de race, des relations de ce vaste territoire russe avec l'Asie orientale et méridionale ; et à chaque grand fait historique se rattachait ainsi un certain mouvement dans le développement de l'art. — Et cependant apparaissait toujours l'empreinte du génie national qui s'assimilait ces éléments, les ramenait bientôt à un tout remarquable par son unité d'expression.... Le doute disparaissait : il y a un art russe. Le propre de tout art ayant un caractère national est précisément de posséder une sorte de creuset dans lequel viennent se fondre les influences étrangères, pour composer un corps homogène. » (p. 256.)

Sauf les aptitudes de race sur lesquelles l'auteur a une théorie que nous sommes loin de partager, ce passage n'a rien que de correct et il touche aux principaux points développés dans le corps du volume. L'ouvrage justifie pleinement son titre ; il se divise en six chapitres dont les trois premiers retracent les origines de l'art russe, ses éléments constitutifs et leurs développements successifs jusqu'à l'apogée ; les trois derniers chapitres, formant comme une seconde partie, traitent de l'avenir de l'art russe envisagé dans l'architecture, la sculpture ornementale, la peinture, et du parti qu'on pourrait tirer des ressources existantes.

Les matériaux de cet intéressant travail ont été libéralement fournis à l'auteur par des personnages haut placés de Russie ; sans ce secours, il lui eût été impossible de se retrouver dans la masse des documents les plus variés et de démêler ce chaos. Toutefois, l'ordonnance symétrique des matières contenues dans le volume est plus apparente que réelle, la plus large part y étant donnée à l'architecture.

Nous aurions désiré aussi, dans la marche de l'exposé, plus de méthode, de suite et de précision ; malgré la transparente limpidité du langage toujours châtié et noble, l'esprit a parfois de la peine à suivre l'enchaînement des matières et doit faire des efforts pour en ressaisir les anneaux. — Si j'ai bien compris la pensée de l'au-

teur, son but a été de prouver l'existence de l'art russe ; le point culminant de son travail devait donc se confondre avec ce qu'il appelle l'apogée de l'art russe, réunissant tous les traits caractéristiques qui lui donnent une physionomie propre et en font un art vraiment original et indépendant.

Les recherches préliminaires sur les origines et les diverses sources de l'art russe étaient nécessaires, non moins que les considérations sur son avenir par lesquelles se termine le livre ; sans les premières on ne connaîtrait pas assez la vraie physionomie de l'art russe ; les secondes indiquent le but vers lequel il doit tendre et la source où il doit se retremper sans cesse pour rester lui-même.

Cet ordre est logique ; il relie toutes les parties de l'ouvrage et leur donne un caractère général d'unité, malgré quelques redites et digressions ; nous suivrons le même ordre. — Parlons donc d'abord des origines de l'art russe.

II.

Quand on veut explorer le cours d'un fleuve, on remonte le courant, on étudie les affluents, on fouille les rivages et on parvient ainsi à connaître la nature des eaux du courant principal, les origines des sources diverses. C'est ce qu'a fait l'auteur de l'*Art russe*.

Afin de mieux comprendre la nature et le caractère de cet art, il importait de connaître d'abord les éléments dont il se compose, de remonter aux sources, d'étudier les origines.

L'analyse des divers éléments qui ont concouru à la formation de l'art russe, a conduit M. Viollet-le-Duc aux résultats suivants : l'art russe lui apparaît comme un produit de trois éléments principaux qui en constituent le fond, à savoir, l'élément local scythique, byzantin et mongol.

L'Orient fournit les neuf dixièmes de ces éléments, et de l'art byzantin ce que l'art russe prend de préférence, c'est encore l'élément oriental, asiatique. Mais quelle que soit la proportion des différents apports, l'unité n'en est point détruite. Arrêtons-nous quelques instants sur chacun de ces trois éléments, en commençant par l'élément scythique.

Dans sa *Grammaire de l'ornement* [1], Oven Jones a consacré un chapitre préliminaire à l'art des sauvages de l'Océan Pacifique ; à plus forte raison est-on en droit de parler de l'art chez les Slaves de la Russie avant qu'ils aient formé un état organisé. Les monuments historiques relatifs à ce sujet n'abondent pas, tant s'en faut ; cependant le peu qu'on en possède, suffit pour conclure à l'existence d'un art réel, quoique imparfait. Nous sommes parfaitement d'accord avec l'auteur lorsqu'il dit qu'il n'est peuplade si barbare qui ne possède certains éléments d'art. Toutefois nous ne pensons pas qu'il soit nécessaire de recourir à la théorie qui identifie les Slaves avec les Scythes, et d'attribuer aux Russes ce que les découvertes récentes nous ont appris sur les arts des Scythes. Avoir Hérodote pour premier historien, cela peut être bien flatteur pour l'amour propre national, mais cela ne satisfait pas autant les goûts sérieux de l'histoire. Les Slaves, en leur qualité de membres de la famille âryenne, possédaient déjà un certain degré de civilisation, fussent-ils cachés ou non sous la dénomination si vague de Scythes : derniers venus en Europe, ils ont dû même mieux conserver l'empreinte de leur origine asiatique. La Scythie est un terme purement géographique ; elle désignait le pays des Slaves aussi bien que celui des Finnois, des Tatars et autres peuples qui habitaient le vaste territoire situé entre le Danube et le Don. Le portrait que trace Hérodote de certains Scythes, le prouve surabondamment. Il les représente comme une nation qui n'a ni villes, ni forteresses. Ils traînent avec eux leurs maisons ; ils sont habiles à tirer l'arc étant à cheval. Ils ne vivent point des fruits du labourage, mais du bétail, et n'ont d'autres maisons que leurs chariots. Autant de traits, autant de points de dissemblance avec les Slaves. En outre, la race slave étant composée de plusieurs peuples, on se demande duquel d'entre eux parle Hérodote, et sur quoi se fonde-t-on, en appliquant son récit aux Slaves de la Russie actuelle plutôt qu'aux Slaves bulgares, serbes ou polonais. On ne gagne rien, en supposant qu'à cette époque reculée les Slaves ne formaient qu'un seul peuple. Quelque supposition qu'on fasse, l'élément scythique ne saurait être synonyme de l'élément slave, et encore moins du

[1] *Grammar of ornement.*

russe. L'état actuel de la science historique ne permet une pareille identification qu'à titre d'hypothèse ; dès lors tous les objets d'art qu'on a découverts dans les tombeaux ou les *tumuli* de la Russie méridionale, n'avancent pas la question de l'art russe préhistorique.

Pour que les fouilles archéologiques auxquelles on se livre aujourd'hui en Russie avec tant d'ardeur, jettent sur les origines de son art national un vrai jour, il faudrait d'abord établir scientifiquement que les Slaves qui habitaient le bassin du Dnieper ou d'Ilmen au IXe siècle, descendaient réellement des Scythes ou des Scolotes dont parlent Hérodote et autres historiens.

M. Viollet-le-Duc, j'ai hâte de l'ajouter, fait abstraction des questions ethnographiques et considère la chose au point de vue des arts. — Que les Scythes n'aient pas été étrangers à une certaine culture des arts, là-dessus tout le monde sera d'accord ; leur contact avec les Grecs établis sur les bords de la mer Noire et celle d'Azov a dû les y initier. Mais on peut en dire autant des véritables ancêtres des Slaves dont parle la chronique du Nestor ; ce qu'elle rapporte des Slaves païens témoigne de l'existence d'un art parmi ce peuple barbare. Ils avaient des idoles de pierre et de métal ; ils bâtissaient des maisons de bois, sinon des temples, comme ils les bâtissent encore maintenant ; ils avaient certainement à leur usage tout un mobilier. Bref, dans la seconde moitié du IXe siècle, il y avait une société slave constituée, organisée, vivante.

Les Slaves de Kiev et de Novgorod érigeaient à leur Jupiter nommé Péroune, de riches statues dont les annales indigènes nous donnent la description. L'idole avait une tête d'argent, des oreilles d'or et des pieds de fer ; le tronc était fait de bois soigneusement travaillé; ses mains tenaient la foudre étincelante de pierreries couleur de feu. Le dieu Voloss, l'Apollon des Slaves, et protecteur du bétail, était vénéré en Russie encore au XIIe siècle, ainsi que le témoigne la légende d'Abraham de Rostov.

Le célèbre temple de Sventovid à Arcona, dans l'île de Rugen, avait cela de remarquable qu'il était revêtu d'abondantes sculptures. Les murs du temple, le toit et les piliers qui le supportaient, tout était de bois. Le culte de ce dieu-soleil ou lumière n'était pas inconnu aux Slaves russes et polonais : témoin l'idole découverte

en 1848 dans les eaux de Zbrontch, en Podolie. Un temple dédié à Sventovid et dont on voit encore les fondements, dominait la chaîne des montagnes aux pieds desquelles coule ce fleuve. L'idole y aura été jetée lors de la conversion du prince Miécislas au christianisme, au Xe siècle. On peut en voir le dessin et la description dans le bel ouvrage d'Alex. Przezdziecki et Rastawiecki intitulé : *Monuments du moyen-âge et de la renaissance dans l'ancienne Pologne* (Varsovie et Paris, 1853-1855).

Les détails qu'en donnent les éditeurs s'accordent avec le récit de Saxo grammaticus [1] et d'Helmold [2], relatif à l'idole d'Arcona.

Tout cela prouve que les arts existaient déjà parmi les Slaves de la Russie, encore plongés dans le paganisme. Mais lors même que les pièces de conviction feraient défaut, le commerce séculaire avec les Grecs établis sur le littoral nord de la mer Noire, suffirait à lui seul pour rendre certaine l'existence de nombreux éléments d'art parmi les ancêtres des Russes. Les musées de Kertch et de l'Ermitage contiennent un grand nombre d'œuvres d'art grec provenant de ces contrées là et dont quelques-unes sont de haute perfection.

Pouvaient-ils rester insensibles à l'influence d'un art si parfait, quand ils ne dédaignaient pas même l'élément finnois dont la présence dans l'art Russe, est aisée à reconnaître. On peut voir à l'exposition du Champ-de-Mars ces broderies dont les dessins consistent en combinaisons variées des linéaments géométriques ; certains prétendent même que l'art russe n'a que cela de national ; leur science artistique ne va pas plus loin. On ne saurait méconnaître l'origine finnoise de cette ornementation populaire, depuis surtout que M. Vladimir Stassov a publié son travail intitulé : *L'ornement national russe, broderies, tissus.* Les récents travaux de MM. le comte Ouvarov, Zabéline, Samokvassov, Europœus, Vorsae, Aspelin etc., les nombreuses fouilles faites sur le territoire des populations finno-ougriennes, montrent qu'elles avaient une culture relativement avancée ; or, personne n'ignore leur mélange avec les populations Slaves, mélange qui se fait pour ainsi dire sous nos yeux,

[1] *Danica Historia*, édit. 1576, p. 287.

[2] *Chronicon Slavorum*, p. 125 et 235 de l'édit. 1659.

dont on peut suivre toutes les phases et gradations, depuis la simple juxtaposition territoriale des deux races jusqu'à la complète absorption de l'une par l'autre.

De la sorte, des éléments finnois vinrent s'ajouter aux influences d'art provenant, selon M. Viollet-le-Duc, de trois sources différentes : grecque, iranienne et mongole (p. 46).

Toutefois, ces influences s'exerçaient lentement, insensiblement, grâce aux relations extérieures, au commerce, aux différentes causes fortuites. Mais à côté de cette influence indirecte et vague, il en existait aussi une autre, directe et formelle. Elle venait de Byzance. L'art byzantin était répandu dans le monde entier, avant que la Russie ne parût sur la scène politique. Aussitôt après la conversion du prince Vladimir (988 ou 989), Byzance envoya à Kiev, métropole de la nouvelle chrétienneté, ses artistes, ses architectes : les annales russes l'attestent aussi bien que les plus anciens monuments d'architecture antérieures au XIIIe siècle. Toute cette période dite *Kiévienne* fut, sous le rapport de l'art, byzantine par excellence ; non pas qu'il n'y eut aussi des artistes russes ; mais ces artistes étant sortis de l'école grecque, en avaient le faire et continuaient les traditions ; à leur tour, leurs productions servaient de modèles aux artistes indigènes, à Kiev d'abord et à Novgorod, puis à Vladimir-sur-Klazma, et plus tard à Moscou. De là le nom de *Korsouniennes* qu'on donne aux icônes de cette école, fussent-elles réellement originaires de Korsoune (forme corrompue de *Cherson*), ou seulement peintes d'après l'ancienne manière grecque. Plus on remonte aux origines de l'art russe, plus on trouve des affinités entre lui et l'art byzantin. Ce fond est demeuré intact malgré toutes les influences secondaires, qu'elles vinssent de l'Asie ou de l'Occident. Ainsi le style roman, par exemple, exerça sur l'art russe une influence réelle, mais il ne changea rien à ses éléments constitutifs, et s'arrêta à la surface, peut-être parce qu'il avait lui-même de grandes affinités avec le style byzantin. Quant au style gothique, il demeura complétement inconnu à la Russie par la raison que l'époque de son efflorescence et de sa splendeur coincide avec l'invasion mongole, laquelle, sans être favorable à la culture des arts, leur communiqua une empreinte touranienne ou indo-chinoise, en contribuant ainsi à la formation de l'art russe.

M. Viollet-le-Duc reconnaît pleinement l'action de l'élément byzantin sur l'art russe ; il en admet même la perpétuité quant à l'iconographie, laquelle, en effet, est toujours restée fidèle aux traditions hiératiques de ses premiers modèles et garde encore aujourd'hui la physionomie byzantine dans son inaltérable intégrité. Mais, tout en l'admettant, il a soin d'ajouter que l'élément persan n'a pas été moins influent, ce qui diminue déjà notablement la part accordée au byzantinisme. Quand on considère que, selon lui, l'art byzantin est un composé d'éléments très-divers, les uns empruntés à l'extrême Orient, d'autres à la Perse, beaucoup à l'art de l'Asie-Mineure et même à Rome (pp. 4 et 150) ; que l'élément asiatique y entre pour une forte part et que c'est le caractère oriental que lui emprunte de préférence l'art russe, auquel l'orient fournit les neuf dixièmes de ses éléments au moins (p. 151) ; quand on considère tout cela, l'influence byzantine se réduit, en réalité, à fort peu de chose. Le tableau suivant qu'il donne (p. 150), le fera mieux saisir :

- Russes.
  - Scythes . . . Asiatique, Aryen. / Grèce.
  - Byzantins. .
    - Grec Hellénique.
      - Asiatique iranien.
      - Pélasgique.
      - Ionien thyrrénien, sémitique.
    - Romain.
      - Etrusque.
      - Grec.
      - Asiatique iranien.
    - Asiatique.
      - Hindou âryen.
      - Persique iranien.
      - Sémitique.
  - Mongols . .
    - Asiat. âryen.
      - Inde.
    - Asiat. jaune.
      - Mongolie, Chine.

On le voit, ce qui domine dans l'art russe, c'est l'élément asiatique oriental ; soit qu'il dérive des traditions scythiques, soit qu'il emprunte à Byzance, soit qu'il reçoive une influence de la domination tatare, il va toujours puiser aux sources asiatiques, et malgré la différence de ces apports, il conserve son caractère d'unité. — En d'autres termes, et abstraction faite de l'élément scythique qui paraît encore problématique, l'art russe ne serait autre chose que l'art byzantin mongolisé, qu'une des formes de l'art oriental, trop longtemps méconnue.

Tout le monde admet la présence dans l'art russe des éléments étrangers et son caractère oriental. La même variété d'éléments exotiques a présidé à la formation des autres arts ; sous ce rapport, le sort de l'art russe n'offre rien d'extraordinaire.

Les arts ne se font pas tout d'une pièce ; ils sont le produit d'un certain mélange des races humaines, un composé des éléments souvent très-disparates mis à la disposition d'un peuple par des civilisations antérieures et qu'il approprie à son génie et à ses besoins. — Cela est vrai ; mais n'y aurait-il pas de l'exagération dans la part accordée à l'élément asiatique, indo-tatare, dans la formation de l'art russe. Présenter ce dernier si profondément oriental, n'est-ce pas en compromettre le caractère slave et donner le droit d'en conclure que le peuple russe appartient exclusivement à l'Asie, telle que les siècles nous l'ont laissée ? M. Viollet-le-Duc, à qui cette conclusion n'a pas échappé, répond qu'on a tort de la tirer de ses prémisses, que la nation russe est, quant à l'immense majorité, slave d'origine c'est-à-dire âryenne ; mais que le contact perpétuel avec l'Orient, son berceau, lui a permis de se développer en dehors des influences occidentales jusqu'au XVIIe siècle (p. 151). Nous dirons tout-à-l'heure ce que nous pensons de ces dernières. Quant aux origines asiatiques et au caractère oriental de l'art russe, il y a beaucoup de vrai dans la plupart des considérations de l'éminent architecte français, et si nous ne pouvons en dire autant de toutes, cela tient à ses théories connues sur la genèse des arts qu'il a essayé d'appliquer à l'art russe avec une rigueur par trop systématique.

Une difficulté qui a son importance et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, se rattache au rôle assigné dans l'*Art russe* à l'influence byzantine qui paraît fort amoindrie. Si l'art byzantin n'est qu'un composé des éléments asiatiques auxquels il ne cessait de puiser lui-même, on ne voit pas la nécessité qu'il y ait de lui substituer les influences asiatiques directes ; on ne comprend pas quel besoin avait la Russie d'emprunter *directement* soit à l'Asie-Mineure, soit à l'Asie centrale, ce qu'elle pouvait trouver à Byzance, et ce que Byzance lui offrait abondamment et constamment, grâce aux relations intimes qui ont toujours existé entre l'une et l'autre nation.

La même objection s'applique à la manière dont M. Viollet-le-Duc

interprète l'influence, sur l'art russe, de l'art scandinave et roman et en général de l'élément occidental. Mais ce point mérite un examen plus attentif ; nous allons l'essayer dans les pages suivantes.

III.

L'élément oriental joue-t-il dans les arts russes un rôle tellement prépondérant, qu'il ne laisse guère de place à un autre élément quelconque ? M. Viollet-le-Duc l'affirme. « On peut considérer l'art russe, écrit-il, comme un composé d'éléments empruntés à l'Orient à l'exclusion presque complète de tous autres » (p. 88). Cette exclusion concerne avant tout l'Occident ; quant à l'élément byzantin, nous l'avons vu, l'auteur n'en nie aucunement la grande influence, puisqu'il l'envisage comme un composé de divers apports asiatiques, modifiés et transformés par le génie grec.

Toutefois, si effacé que soit le rôle accordé à l'influence occidentale, il était impossible de le méconnaître entièrement ; le peu que M. Viollet-le-Duc lui attribue, n'en acquiert que plus de poids et mérite d'être pris en sérieuse considération. « L'Occident, dit-il, « n'avait qu'une faible part dans ces productions ; mais cependant « cet appoint était suffisant pour que l'art russe pût se distinguer « de l'Orient par une certaine liberté de composition, une variété « dans l'exécution qui faisaient un produit original plein de promesses et dont les développements eussent pu être merveilleux, « si la marche naturelle des choses n'avait été entravée par la passion avec laquelle la haute société se jeta sur les œuvres de l'art « de l'Italie, de l'Allemagne et de la France » (p. 94). Prenons acte de cet aveu.

Ainsi, l'Occident a favorisé le développement des éléments primitifs et contribué par là à l'originalité de l'art russe national. Quant à l'Orient, il a agi dans le sens contraire. La religion des Grecs, lisons-nous ailleurs (p. 93), a sanctionné le caractère hiératique des arts ; au lieu de les émanciper, elle les subordonna à certaines formules consacrées, à une sorte d'immobilité.

Rien de plus vrai. Il y avait, en effet, dans le passé de l'art russe, deux courants distincts, deux influences dont le contraste se fait

sentir partout où elles ont pénétré. Les faits sont là d'ailleurs pour constater la vérité de notre énoncé : comparez l'iconographie russe à la peinture religieuse d'Occident : les contrastes sautent aux yeux : autant la première est entravée dans sa marche, autant sont libres les allures de la seconde ; si celle-là est invariable dans ses formes, cela vient, nous le savons, en grande partie des prescriptions de l'autorité ecclésiastique, que l'Occident n'a pas jugé à propos d'imposer à la liberté de l'inspiration.

De même, si vous prenez l'art statuaire, vous trouverez le contraste encore plus grand ; les temples russes sont restés étrangers à cet art ; les statues en sont proscrites au nom de la religion, comme si elles favorisaient le culte des idoles. Si, de nos jours, ce préjugé dix fois séculaire commence à s'affaiblir, si on voit les statues s'introduire timidement dans le sanctuaire, cette innovation doit être attribuée à l'influence occidentale ; mais il se passera du temps avant que l'art statuaire parvienne à s'affranchir entièrement des entraves sanctionnées par le dogme mal compris autant que par des habitudes invétérées. Rien de pareil n'existe en Occident. Comment expliquer ce fait ? où chercher la raison d'être de cette opposition constante de tendances, sinon dans le dualisme religieux et dans la différence des cultes chrétiens qui se partagent l'Occident et l'Orient ?

Quoi qu'il en soit, cela prouve au moins que la religion exerce une grande influence sur la marche des arts et en modifie les tendances, contrairement à ce que dit l'auteur de l'*Art russe* (p. 92). Cette influence s'est fait trop sentir dans le pays qui nous occupe pour qu'il soit permis de la révoquer en doute ; et il est d'autant plus curieux de l'étudier que l'avenir de l'art en Russie ne doit pas y être indifférent et qu'il n'en a pas toujours été de même.

Ce dernier point exige qu'on y insiste davantage.

Quand il s'agit des origines de la puissance russe, on oublie trop qu'elles coïncident avec une époque où toutes les nations chrétiennes formaient une seule famille soumise à l'autorité du Père commun, le Souverain Pontife. En embrassant la religion chrétienne, la Russie devint membre de la grande famille catholique ; à ce titre, elle participa à la civilisation européenne dans une mesure plus ou moins ample. Que cette union n'ait pas duré longtemps, c'est ce qu'on accorde volontiers, quoiqu'il soit difficile de déter-

miner exactement l'époque précise où elle a cessé d'exister. Ce qui importe, du reste, c'est le fait qu'avant l'invasion mongole la Russie n'était point étrangère à la vie de l'Europe.

Pour ne parler que des arts, où la vie de la société a l'habitude de se refléter, ils portaient des traces visibles de l influence occidentale; ils témoignaient d'une certaine animation, d'une certaine indépendance, et contenaient des germes assez féconds pour constituer un art national bien caractérisé ; malheureusement ces germes précieux furent arrêtés dans leur développement par le souffle glacial du formalisme rigide, un des fruits du joug mongol.

Encore doit-on bien déterminer le sens du mot *Russie*. Quand on dit que, par suite de la domination tatare, la Russie fut isolée du reste de l'Europe, cela s'applique surtout à la moitié orientale du pays ou à la Moscovie ; car l'autre moitié, située à l'ouest, n'éprouva que les ravages d'une invasion passagère, et quant à la république de Novgorod, jamais son sol n'a été souillé par la présence des exacteurs de la horde. Lorsque à la fin du XVe siècle, la Moscovie qui s'était agrandie dans l'intervalle, secoua le joug tatare, elle se vit en face de deux puissances voisines, la Pologne et la Lithuanie, devenues maîtresses de toutes les terres situées sur la rive droite du Dniéper, y compris la ville de Kiev, leur antique métropole. L'unité politique de la Russie moscovite n'existait pas encore ; elle allait se faire en reprenant ou en absorbant, l'un après l'autre, les vastes domaines des Gédimine et des Piast, comme elle venait de s'annexer la république de Novgorod (en 1477), comme elle continue à le faire partout où le demandent « les limites naturelles » de son empire. La reprise des provinces occidentales ne pouvait s'accomplir sans que la Russie se laissât de nouveau envahir par l'Europe, qui lui envoyait des flots incessants d'artistes, de médecins, d'ouvriers, d'industriels de toute sorte. C'est alors seulement (c'est-à-dire au XVIIe siècle), que la Russie orientale « se jeta avec passion sur les œuvres de l'art de l'Italie, de l'Allemagne et de la France » (p. 94). Ce sont les propres expressions de M. Viollet-le-Duc. Il ajoute avec non moins de justesse, que ce fut pour les arts en Russie une sorte *de renaissance*, dont ils subirent l'empire, surtout depuis le XVIIIe siècle, au point de lui donner accès jusque dans le sanctuaire.

Là-dessus tout le monde tombe d'accord. Mais il en est autrement quant aux temps antérieurs au XVIe siècle, et c'est précisément de quoi il s'agit, pour le moment. Ici commence le désaccord. Les uns font remonter l'influence occidentale presque au berceau de la Russie. D'autres n'admettent que l'action de l'art byzantin et leur opinion passe pour dominante. L'auteur de l'*Art russe* se fraie une voie à part. Pour lui, la source principale où les arts russes ont puisé, c'est l'Asie. Ce n'est pas qu'il nie les liens qui les rattachent aux arts scandinaves ou romans, non ; il admet volontiers qu'il y ait entre eux des analogies et des ressemblances ; mais, au lieu de voir dans celles-ci des emprunts faits à l'Occident, il les attribue aux influences *directes* de la source commune asiatique, notamment syrienne. Il croit pouvoir l'expliquer par les relations qui au temps des croisades s'étaient établies entre les populations de l'Occident d'une part, et la Syrie de l'autre. « La Russie, dit-il, fut un des « itinéraires suivis par les populations scandinaves pour se rendre « en Syrie... Il dut donc s'établir alors entre la Russie et la Syrie « des rapports assez fréquents, ne fut-ce que pour commercer. Or, « il ne faut pas s'étonner si dans l'ornementation architectonique, « si dans les profils, on trouve, pendant le XIIe siècle en Russie, les « influences syriaques qui se prononcent si puissament dans les « écoles occidentales » (p. 62).

Sans entrer dans l'examen de la question encore controversée, si les *pèlerins* scandinaves se rendaient dans la Terre Sainte à travers la Russie [1], et si c'était un de leurs itinéraires *habituels*, nous nous tiendrons aux données positives, indépendantes de toute conjecture et avouées de tous. Il nous suffit qu'il y ait entre les arts scandinave, roman et russe des analogies et des ressemblances. Quant à la manière d'expliquer ce fait, nous pouvons

[1] En ce qui concerne l'itinéraire scandinave à travers la Russie en général, les données historiques connues d'ailleurs, ne permettent pas d'en révoquer en doute l'existence. La question devient moins claire, quand il s'agit de savoir si cet *oystrævegr* servait aussi aux *pèlerins* scandinaves se rendant à Jérusalem. M. Viollet-le-Duc se prononce pour l'affirmative, en quoi il se rencontre avec le comte Paul Riant, Roricht, etc. D'autres, parmi lesquels le prince Paul Viazemski, soutiennent le contraire, tout en admettant des exceptions à la règle, dans des cas isolés.

pour le moment en faire abstraction. D'autant mieux que la théorie de M. Viollet-le-Duc est loin d'être admise généralement, et quant à ce qui concerne l'art roman, elle a rencontré des adversaires dignes de lui. Nous ne nions point les rapports possibles entre la Russie et la Syrie au temps des croisades, ni les influences que celle-ci a pu exercer sur les arts russes au XIIe siècle. Mais nous soutenons qu'il y eut entre la Russie et l'Occident un commerce direct, suivi et antérieur à l'époque des croisades ; nous soutenons de plus, que le courant occidental continua à se produire depuis, parallèlement au courant byzantin, quoique à des degrés différents et avec une intensité inégale.

L'influence scandinave vient la première en date. Entre la fondation de l'Etat russe et la conversion de Vladimir au christianisme, il s'écoula plus d'un siècle (862-988). C'est la période scandinave de l'histoire russe. L'élément scandinave, dominant d'abord, politiquement, se confondit peu à peu avec le fond slave et finit par y disparaître.

Les Scandinaves possédaient déjà une certaine civilisation et cultivaient les arts. Dans son *Dictionnaire de l'architecture française*, M. Viollet-le-Duc le reconnaît pleinement [1] ; en quoi d'ailleurs il reste d'accord avec sa théorie, d'après laquelle il n'est peuplade si barbare qui ne possède certains éléments d'art, susceptibles d'un grand développement (p. 29). La première période d'histoire russe s'appelle *scandinave ou normande;* qu'à cette époque les Scandinaves n'aient exercé sur les arts en Russie aucune influence, la chose paraît peu croyable. Rappelons quelques faits.

La présence des chrétiens parmi les Scandinaves venus à Novgorod ou Kiev vient ici en premier lieu. Un de leurs chefs, nommé Ascold, fut mis à mort en haine de la religion chrétienne dont il aurait apporté la semence à Kiev. Dès le règne d'Igor (912-945), il y avait dans cette ville une église varègue dédiée au prophète Elie. Les deux martyrs chrétiens, Théodore et son fils Jean, étaient éga-

[1] Art. *Sculpture*, p. 185. Un savant suédois, M. Mandelgren, prépare, sur ce sujet, un grand travail intitulé : *Atlas de l'histoire de la civilisation du peuple suédois depuis les temps les plus anciens jusqu'à l'époque actuelle.* L'ouvrage formera 12 sections de 10 fascicules chacune. Le texte sera en suédois et en français. L'éditeur a réuni 20,000 dessins relatifs à son sujet.

lement Scandinaves d'origine. Les annales en parlent à l'année 983 et l'Église russe célèbre leur mémoire le 12 juillet. — Lorsque cinq ans après, le prince Vladimir renonça au culte des idoles, il le fit, dit-on, sur le conseil des varègues chrétiens et surtout grâce aux enseignements de sainte Olga, sa grand'mère.

Mais voici un fait curieux qui se rattache plus directement à notre sujet. Lorsqu'il s'est agi de construire l'église de l'Assomption au couvent des Cryptes de Kiev, le plus ancien qui existe en Russie, un riche et puissant seigneur varègue, nommé Simon, vint à Kiev avec une nombreuse suite. Il apporta avec lui un crucifix, que lui avait légué son père, et qui était, au dire de la légende [1], fait à *la manière latine* [2]. Ce christ était long de dix coudées selon les uns [3], et de trois seulement selon les autres [4]. Il avait une couronne d'or pesant cinquante grivnas, et une ceinture également en or, laquelle a servi pour mesurer les dimensions de l'édifice projeté. L'église devait avoir vingt ceintures de large, trente de long et cinquante de haut. La légende ajoute que Vladimir Monomaque, petit-fils de Iaroslav, a fondé dans sa ville de Rostov une église tout à fait pareille à celle des Cryptes, et que le prince Georges, son fils, en fit autant à Souzdal.

Je n'attache pas plus d'importance qu'il ne faut à la légende en question ; mais ayant trouvé place dans un recueil aussi sérieux que l'est le *Patericon*, elle méritait d'être mentionnée. D'autres que moi y ont vu une preuve de l'influence occidentale [5]. Un christ *fait à la manière des Latins* ne laisse pas d'être un fait grandement curieux. Pris en lui-même, le fait n'a rien d'improbable ; il n'est point isolé. Dans la *Vie d'Antoine le Romain*, on fait mention des vases *latins* en

[1] Elle se lit dans le *Patericon* ou les *Vies des Pères de Kiev*, recueil contenant, en outre, le récit de la fondation du couvent des cryptes de cette ville.

[2] Dans l'édition imprimée à Moscou en 1759, ces mots sont omis (f. 95) ; mais ils sont rétablis dans celles de M. Iakovlev (Saint-Pétersbourg, 1872, p. CXII) et de Mme Victorov (Kiev, 1870), faites sur le manuscrit le plus ancien (1406) du *Patericon*.

[3] Suivant le *Patericon* de 1759 et l'édit. de M. Iakovlev.

[4] Édit. de Mme Victorov.

[5] Bouslaïev, *Esquisses historiques de littérature populaire et d'art russes*, t. II, p. 108 et suivantes.

or et en argent, qu'on a trouvés dans une grotte dite *varègue*, du nom de ceux qui les y avaient cachés [1]. D'autre part, une saga scandinave de l'île de Gotland rapporte que de hauts dignitaires ecclésiastiques, avant de se faire sacrer évêques, se rendaient en pèlerinage à Jérusalem à travers la Russie [2].

Selon une autre saga, Olaf Trigvason offrit à Vladimir et à son épouse beaucoup de précieux objets, en or et en diamants, ainsi que de riches habits (*ibid.*, p. 34). Quant à la présence de l'élément scandinave à Novgorod, elle est trop manifeste pour qu'il soit nécessaire d'y insister. La supposition qu'il y avait dans cette ville une colonie slave venue des pays riverains du sud de la mer Baltique et appartenant au rite latin, témoignerait encore davantage en faveur de l'influence occidentale.

M. Viollet-le-Duc, nous l'avons dit, ne nie pas l'action de l'élément scandinave. « Il est possible, écrit-il, de signaler, dans l'art russe, quelques traces scandinaves, ou, pour être plus vrai, on trouve dans les arts de la Scandinavie des éléments empruntés aux sources mêmes où les Russes ont été puiser » (p. 58). Ailleurs, il constate dans la décoration des vieux manuscrits russes de surprenantes affinités avec les procédés décoratifs des Anglo-Saxons. A ce propos, il cite le fait singulier que voici :

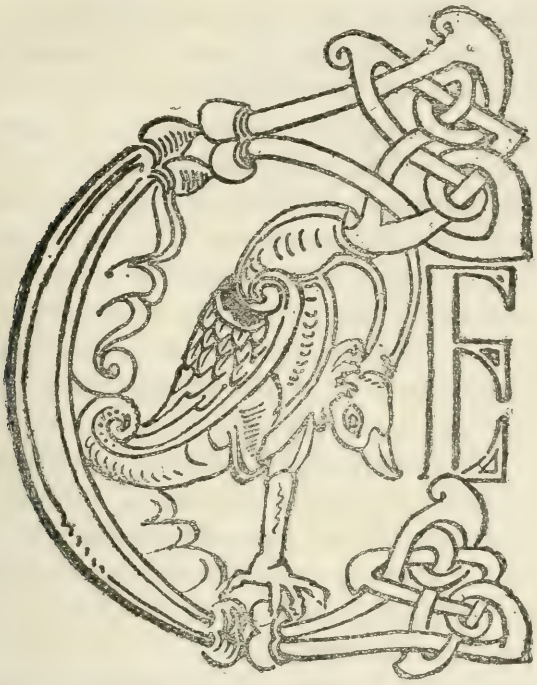
On possède en France des manuscrits qui appartiennent au XIIe siècle, et dont les vignettes sont profondément empreintes de l'art scandinave ; des compositions analogues se retrouvent dans des manuscrits dits anglo-saxons et datant de la même époque ; on les rencontre aussi dans des manuscrits russes du XIVe siècle (v. p. 141).

Ces vignettes se composent d'entrelacs bizarres d'animaux et d'ornements. Comment expliquer leur frappante analogie? Faut-il l'attribuer à l'influence scandinave ou à la source commune orientale ? L'auteur incline vers l'influence *directe* des sources asiatiques ; d'autres seraient portés à y voir l'action du style roman, et de son

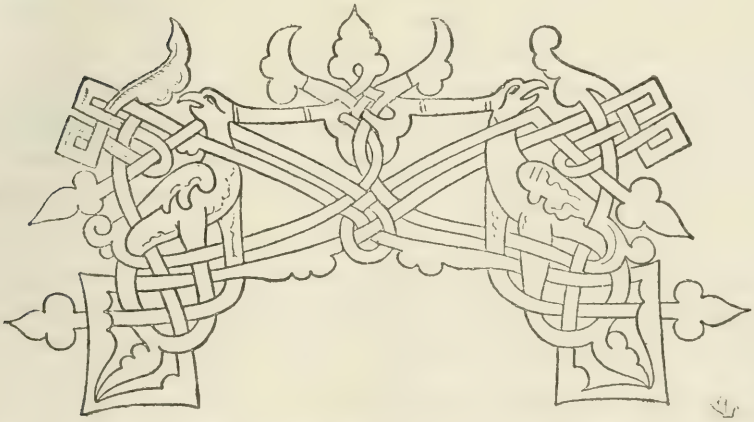
[1] *Patericon*, édit. de M. Iakovlev, p. CLXXI (et non CCXXI, comme l'indique l'auteur de l'intéressante et docte notice sur *les pèlerinages des Scandinaves dans la Terre-Sainte à travers la Russie*, insérée dans les *Mémoires de philologie*, paraissant à Voronège, 1877, livraison II, p. 61.

[2] *Ibidem*.

bestiaire, dont les monuments souzdaliens du XII$_e$ siècle portent des traces manifestes.



Majuscule d'un Psautier de Corbie (XIIe siècle). — Bibl. d'Amiens.



Vignette d'un manuscrit russe du couvent de Saint-Serge (XIVe siècle).

Les annales indigènes parlent des rapports directs non avec la Syrie, mais avec l'Occident. Commençons par Novgorod; prenons

ses églises de pierre ; nous les voyons abandonner les trois arcatures extérieures correspondant aux absides, orner la façade de deux demi-arcs placés de chaque côté d'un arc plein, et la terminer par un pignon plus ou moins aigu. Ce motif se rencontre sur plusieurs monuments religieux d'Occident, du XIIe siècle ; toutefois il n'y forme qu'une des nombreuses variations ornementales, tandis que presque toutes les églises de Novgorod et de Pskov le reproduisent d'une manière uniforme [1]. Même influence dans la peinture.

Examinez attentivement les anciennes fresques de l'église de Saint-Georges à Staro-Ladogn. Ses peintures sont byzantines, sans doute ; mais les ornements semés entre les arcs, surtout les arbres avec leurs branches entrelacées qu'on aperçoit dans la coupole, trahissent une influence scandinave [2]. Des desseins tout à fait pareils ornent la fameuse tapisserie de Bayeux.

Sur les fresques de Saint-Nicolas de Lipna, autre antiquité novgorodienne, le pinceau de l'artiste étranger se fait sentir encore davantage : les princes qui y figurent ont une mince taille et des ceintures basses ; l'un d'eux porte un manteau garni de doublure d'hermine où l'on peut distinguer de petits triangles, ornement en usage dans l'héraldique occidentale [3].

L'ornementation de la « fournaise chaldéenne », comme on appelle un ambon de Novgorod, celle de la porte royale couverte presque entièrement de sculptures à jour, fines et unies, n'ont rien de commun avec le style byzantino-tatare.

Mais rien ne montre mieux l'influence occidentale que la légende d'Antoine le Romain que l'Église russe a placé sur ses autels. Originaire d'Italie, Antoine aurait quitté le pays natal et serait venu en Russie, à travers les mers, porté sur une pierre. Un tonneau rempli de précieux vases sacrés qu'il avait confié aux eaux, l'aurait suivi miraculeusement jusqu'à Novgorod. Ces reliques, connues sous le nom d'*images d'Antoine le Romain*, ont été, jusqu'à ces derniers temps, l'objet de la vénération publique. — Or, M. Filimonov a démontré

[1] Vlad. Dahl, dans le *Zodtchi* de 1872, p. 102.

[2] Les fresques de Staro-Ladoga ont été reproduites dans les *Antiquités chrétiennes*, de M. Prokhorov, qui les a accompagnées d'un commentaire historique et critique (1872, livr. 1).

[3] Dahl, dans *Zodtchi* de 1872, p. 102.

qu'elles sont d'origine française et appartiennent aux ateliers limousins du XIIIe siècle [1]. On doit en dire autant des plaques émaillées du prince André Bogolubski. Ces émaux ont été exposés à Paris, en 1867, et reconnus par des juges compétents pour être des produits de l'émaillerie rhénane ou lorraine. M. Filimonov suppose même qu'ils ont été fabriqués en Russie pour le dit prince André. Il cite à l'appui un passage de la chronique d'Hypatius à l'année 1175 où il est question de travaux d'émaillerie que ce prince faisait exécuter pour ses églises de Suzdal. D'autres chroniques nous apprennent qu'André Bogolubski y avait fait venir des artistes « *de tous pays* ». — Des émaux de Limoges ont été trouvés aussi à l'église de Vgistch, dans le gouvernement d'Orel [2].

L'Église de Kholm, près Novgorod, à la construction de laquelle ont pris part des ouvriers échappés aux tatars (1250), était ornée de *vitraux romains*. Enfin, la fameuse porte dite *Korsounienne* de Novgorod, œuvre des ouvriers allemands du XIIe siècle, ajoute un témoignage des plus éclatants de l'influence occidentale. L'ensemble des sujets qui sont représentés sur les deux battants, les inscriptions latines qui les ornent, les noms des artistes qui y ont travaillé, le style des dessins, les détails d'ornementation, tout offre un cachet éminemment occidental, et notamment germanique. Ce curieux monument a été décrit par Adelung [3] et dernièrement reproduit par Richter, dans ses *Monuments d'architecture en Russie*.

Si de Novgorod, nous passons à Souzdal, nous y trouverons des preuves non moins éloquentes de l'influence *directe* de l'Occident. Prenons l'architecture. — Au témoignage des chroniqueurs, lorsque au XIIe siècle, le grand duc André Bogolubski voulut bâtir à Wladimir,

[1] Je ne dirai rien de vases sacrés attribués au même Antoine le Romain et composés d'un calice et d'un disque en jaspe vert-foncé, émaillés et ornés de pierreries et d'inscriptions *grecques*. M. Filimonov a démontré qu'ils sont d'origine byzantine et postérieurs de cinq siècles à l'époque où vivait Antoine.

[2] V. *Zodtchi* de 1875, p. 132.

[3] *Die Korsunschen Thüren in der kathedralkirche zur heiligen Sophia in Novgorod*. Berlin, 1823. — Les planches qui accompagnent le texte sont peu satisfaisantes et les commentaires de l'auteur, bien que remplis d'érudition, ont fait leur temps. Parmi les inscriptions il y en a qui donnent les noms des ouvriers russes en caractères du pays.

sa capitale, une église en l'honneur de la sainte Vierge, « il fit venir des ouvriers de *tous pays* ou, comme portent les variantes, de *plusieurs pays* ». Cela veut dire, dans tous les cas, observe avec raison l'archevêque Macaire[1], que les maîtres-ouvriers n'étaient pas russes, mais étrangers au pays, qu'ils étaient venus non-seulement de la Grèce qui en fournissait à tous de tout temps, mais probablement aussi de l'Allemagne. — Un autre témoignage, continue le même historien, oblige encore plus de supposer que les constructeurs ordinaires des églises en Russie étaient alors des Allemands ; l'annaliste attribue presque à un miracle le fait, que l'évêque de Rostov, Jean, voulant restaurer l'église cathédrale de la Mère de Dieu à Souzdal, ait pu « *se passer des ouvriers allemands* » et en trouver parmi les *siens*[2]. Tellement les constructeurs russes étaient rares ! Encore n'excellaient-ils guère dans leur art, puisque quelques-unes de leurs églises s'effondrèrent et tombèrent en ruine.

Inutile d'ajouter que l'architecture allemande d'alors était *romane*.

Il convient de citer ici le témoignage de M. Victor Boutovski, que l'écrivain français invoque si souvent.

L'auteur de la splendide *Histoire de l'ornement russe*, cite à l'appui de notre thèse des églises bâties au XI$_e$ siècle et aux siècles suivants. « Dans la Russie du midi et du sud-ouest, dit-il, ces églises, dont on a conservé des spécimens à Kiev et à Tchernigov, sont du *style byzantin pur ;* tandis que celles du nord-est de la même époque (XIIe s. et suivants), s'en écartent sensiblement. Ainsi l'Assomption de Vladimir-sur-Kliazma qui existe encore, accuse le *style roman ;* elle fut bâtie par des *artistes lombards*. Une fois pénétrée en Russie, l'*architecture romane* autrement dite *lombarde*, qui était alors (XIIe s.) dans son plein développement, y *laissa des traces indélébiles*. L'église de l'Assomption servit de type à plusieurs autres temples de Souzdal, Péréiaslav, Rostov, Iaroslav, Iouriev, Zvénigorod, datant des XIIe et XIIIe siècles et qui existent encore. »

M. V. Boutovski insiste beaucoup sur ce fait et il a raison. Il con-

[1] *Histoire de l'Église russe*, t. III, p. 68.

[2] On a voulu interpréter l'étonnement de l'annaliste d'une autre manière, en l'attribuant à la merveilleuse beauté de l'édifice ; mais cette interprétation fait violence au sens obvie du texte.

sidère l'église de St-Démétrius à Vladimir-sur-Kliamza, comme un type d'architecture vraiment nationale, tenant le milieu entre les monuments byzantins et romans. Toujours est-il que c'est un des plus remarquables monuments religieux que possède la Russie. Bâtie à la fin du XIIe siècle (1194-1197), cette église fut restaurée en 1847, et savamment interprétée par M. le comte S. Stroganov, dans une édition illustrée qu'il en a donnée deux ans après.

Comme spécimen du style byzantin, M. V. Boutovski cite les deux portes de bronze de la Nativité de la sainte Vierge, à Souzdal; selon lui, le style roman est représenté par l'église de l'Assomption de Vladimir et celle de l'Intercession de la sainte Vierge, dont on peut voir le gracieux dessin dans « l'*Art russe* » (p. 60). La dernière, bâtie en 1165 par André Bogolubski, existe encore, près du couvent de Bogolubski, à douze kilomètres de Vladimir ; elle a servi de prototype à l'église de Saint-Démétrius et fut construite presque en même temps que la cathédrale de l'Assomption (1138-1161). M. Viollet-le-Duc la prend pour son point de départ. D'après lui, ce monument, ainsi que les autres de la même époque, serait l'œuvre des artistes indigènes qui ont puisé directement aux sources où Byzance avait été chercher les éléments de sa structure et de son ornementation (p. 66), — conjecture ingénieuse et pleine d'attraits, mais qu'il est difficile d'admettre en tous points, malgré l'autorité de l'éminent auteur en tout ce qui concerne les questions d'architecture. Que la sculpture de certains ornements de cette charmante église se rapproche du *faire* des artistes syriaques, que les profils rappellent beaucoup plus les profils des édifices de la Syrie centrale que ceux des Byzantins proprement dits, cela n'a rien d'improbable. J'admettrais même, en principe, que l'art roman eut son berceau dans la Syrie centrale, bien que ce soit encore une question fort discutée ; mais je ne saurais admettre que la Russie n'avait au XIIe siècle d'autre école que Byzance, l'Arménie ou la Syrie centrale, sans rejeter les témoignages formels des annales qui indiquent l'Allemagne et en général l'Occident comme une des sources directes des œuvres artistiques de cette époque. Ces témoignages, nous les avons cités plus haut. Mais les monuments datant de la même période parlent encore mieux. On n'a qu'à regarder les églises de Vladimir, de Suzdal, de Bogolubov, etc. Leur style, dont

l'intéressante église de Saint-Démétrius offre un échantillon incomparable, tranche sur celui de Novgorod et de Moscou; on se croirait, en les voyant, transporté au nord de l'Italie, tellement elles ressemblent à certains monuments qu'on désigne sous le nom de lombards. C'est aussi le surnom qu'elles ont reçu dans le pays ; que ce soient des artistes grecs émigrés en Lombardie ou des constructeurs slaves de la même contrée qui aient importé en Russie ce style original, cela importe peu à la question. L'essentiel est que nous y avons une preuve irrécusable d'une influence *directe* non pas de la Syrie, mais bien de l'Occident.

De ce qui précède, il est permis de conclure que l'Occident exerçait jadis sur les arts en Russie une action plus marquée qu'on ne le pense. Si nous nous sommes borné à l'époque ancienne, c'est parce que c'est la seule qui donne lieu à des controverses, et qu'en général on n'insiste pas assez, selon nous, sur son caractère européen, si profondément altéré depuis l'invasion mongole. Il eût été facile de continuer la série des témoignages analogues jusqu'au XVIe siècle, époque où l'influence occidentale n'est plus contestée par personne ; mais nous n'écrivons pas un traité.

Disons seulement que durant la domination mongole (1240-1480(l'influence européenne se faisait sentir surtout dans les républiques de Novgorod et de Pskov qui, grâce à leur autonomie politique et à leur situation géographique, ont pu demeurer en contact perpétuel avec les peuples d'Occident et recevoir d'eux une impulsion sans cesse renouvelée dans leur développement social, industriel et artistique.

Elles continuaient en même temps les traditions de Kiev qui, après les dévastations tatares, ne faisait plus que végéter, tandis que Moscou, en prise avec ses terribles dominateurs mongols, n'avait ni le loisir ni les moyens de se livrer à la culture des arts et des lettres, Aussi les plus beaux monuments de Moscou remontant aux XVe et XVIe siècles, ont-ils été construits par des architectes étrangers, surtout des Italiens, et enluminés par des peintres de Novgorod et de Pskov. Ainsi, une des cinq portes par lesquelles on entre dans le Kremlin, a été construite en 1491 par le milanais Pietro Solario; un autre italien éleva, à la même époque, la porte de St-Nicolas de Mojaisk; celle de la très-sainte Trinité fut construite au

XVIIe siècle par Christophe Galloway. L'Assomption de Moscou, qui est pour les Russes ce que la cathédrale de Reims a été pour les Français, comme l'église de St-Michel est leur St-Denis, eut pour architecte le célèbre artiste Aristote Fioravanti, qui avait déjà travaillé pour Cosme de Médicis, François Ier, Matthieu Corvin, le pape Sixte V, etc. Le célèbre palais à facettes (*Granovitaïa palata*), commencé en 1487 par l'italien Mario, fut achevé par un autre italien, Pietro Antonio. D'autres palais sont l'œuvre du milanais Alevisio. Enfin, le monument le plus *typique* de Moscou, l'œuvre la plus originale de son temps, celle en qui s'est incarné ce style *sui generis* et dont l'étrange bizarrerie désespère l'imitation, l'église de Vasili Blajennoï, fut bâtie (1553-1559), chose encore plus étrange, non par un architecte russe, mais par un italien ! comme c'est un français, Auguste Ricard Montferrand, qui a doté St-Pétersbourg de la cathédrale de St-Isaac, le plus colossal et le plus somptueux monument d'architecture qui ait été élevé au XIXe siècle !

De la sorte, il y eut constamment, mais dans des proportions inégales, un double courant artistique dont la Russie subissait l'action et que sa position mitoyenne entre l'Orient et l'Occident rendait presque inévitable. L'élément occidental, pour avoir été moins considérable, n'en est pas moins réel ; il y aurait là un bien beau champ d'études pour l'artiste et l'archéologue. Espérons que dans des travaux ultérieurs sur l'art russe, que le livre de M. Viollet-le-Duc ne tardera pas à provoquer, ce point que nous avons seulement signalé, recevra les développements qu'il mérite.

La littérature populaire russe nous offre ici de remarquables analogies. Parmi les contes qu'elle s'est appropriés et que tout le monde en Russie a entendu narrer dans son enfance, il en est qui viennent de l'Occident. Ainsi, dans le conte de Bova Karolévilch (ou fils du roi), il est aisé de reconnaître la chanson occidentale sur Beuve d'Hanstone, un des héros du cycle carolingien. Les personnages sont les mêmes ; plusieurs noms de l'original italien sont à peine dissimulés ; Bova, c'est Buavo ; Guidon, c'est Guido, duc d'Ancône ; Simbalda, c'est Sinibaldo ; Markobroune, c'est Marcobruno, roi de Pologne ; Polkan et Lenkoper, ce sont Pulicano et Lucca Ferri. Les emprunts sont manifestes. On peut, sans doute, en remontant à la source primitive de ce récit, en découvrir les premiers germes dans

l'histoire indienne de Somadéva. S'ensuit-il que le peuple russe le tient *directement* de l'Indoustan? Evidemment non. On a constaté l'existence de récits analogues chez les tribus touraniennes de l'Asie avec lesquelles les Russes ont eu des relations fréquentes et intimes. Et cependant ce n'est pas à cette source qu'ils ont puisé leur conte de Bove, mais à une source occidentale, bien qu'on ignore la rédaction *intermédiaire* qui lui a servi de modèle et d'après lequel il a été fait.

Tous les peuples âryas, et les Slaves de Russie sont de ce nombre, ont emporté avec eux en Europe le souvenir de leurs traditions primitives: cette origine commune explique leur ressemblance plus ou moins accentuée. Elle nous fait comprendre pourquoi, par exemple, on retrouve la *Pérette avec son pot au lait* chez les Indous et les Grecs aussi bien que chez les Francs et les Germains.

Il en est de même des arts. Ici comme là, le peuple russe prenait de toutes mains ; il subissait les influences les plus diverses. La Russie a été l'un des laboratoires où les arts venus de tous les points de l'Asie et de l'Europe se sont réunis pour adopter une forme intermédiaire entre le monde oriental et le monde occidental. L'élément byzantin s'y mêle à l'élément persan, le scandinave au mongol, le roman au touranien. De tous ces apports successifs adaptés au goût populaire et modifiés par l'action du nouveau milieu, il s'est formé un composé *sui generis* ayant son caractère propre et sa physionomie particulière, un style qui n'est à proprement parler ni byzantin, ni indou, ni touranien, mais qui a beaucoup de tout cela, un style à part qu'on pourrait appeler *moscovite*, ainsi que l'auteur de l'*Art russe* le nomme lui-même plus d'une fois.

Nous venons d'examiner les origines et les sources de cet art ; nous allons maintenant en étudier les éléments constitutifs et les traits caractéristiques.

IV.

Commençons par la peinture religieuse, la plus importante et la plus populaire des trois branches de l'art chrétien en Russie. Son importance vient surtout de son caractère éminemment religieux

qui la rend aux yeux du peuple presque aussi vénérable que le culte lui-même. Héritière légitime de l'iconographie byzantine, elle en a les mérites aussi bien que les défauts.

Qui ne connaît l'art iconographique de Byzance, cet art hiératique, immuable, où presque rien n'est abandonné à l'invention de l'artiste, et dont les formules sont précises comme le dogme? Qui ne se souvient du portrait qu'a tracé de l'art byzantin un brillant écrivain français, artiste lui-même dans l'âme? « Le mérite de « l'artiste, écrit Théophile Gautier, ne consiste pas, dans l'école « byzantine, à inventer, à se montrer original, mais à bien retracer « de la manière la plus fidèle les types consacrés. Les costumes, « les proportions des figures sont arrêtées d'avance. La nature n'est « jamais consultée, la tradition indique la couleur de la barbe et « des cheveux, s'ils sont longs ou courts, la nuance des vêtements, « le nombre, la direction et l'épaisseur des plis. L'artiste est l'es- « clave du théologien. Son œuvre que copient ses successeurs, copie « celle des peintres qui l'ont précédé. L'artiste grec est asservi aux « traditions comme l'animal à son instinct. Il fait une figure comme « l'hirondelle son nid ou l'abeille sa ruche. Ni le temps, ni le lieu ne « sont rien à l'art grec; au XVIIIe siècle le peintre moréote continue « et calque le peintre vénitien du Xe, le peintre athonite du Ve ou « du VIe siècle [1]. » Tout cela, y compris *le peintre athonite du Ve ou du VIe siècle* [2], est copié dans Didron, qui avait visité le mont Athos et parlait en témoin oculaire. Ce qu'il dit sur l'école athonite est rigoureusement vrai et s'applique également aux iconographes russes. Eux aussi ne connaissent ni progrès, ni décadence, ni époque ; leurs productions achevées il y a vingt ans, ne se distinguent pas de la peinture qui compte des centaines d'années. — Maintenant écoutons M. Viollet-le-Duc.

« L'art russe, dit-il, fut essentiellement religieux, se développa et se prolongea avec le sentiment religieux. Mais le sentiment religieux en Russie était et est encore intimement lié à l'amour du pays, du sol. Patriotisme et religion se confondent dans l'esprit du

[1] *Voyage en Russie*, t. II, p. 113.

[2] Les premiers ermites du Mont Athos que connaisse l'histoire ne sont pas antérieurs au IXe siècle.

vieux Russe. L'iconographie sacrée se répandit de bonne heure en Russie. C'était une lecture des textes qu'on offrait à ces esprits grossiers. Et pour que cette lecture fût toujours compréhensible, il était nécessaire de ne rien changer à la forme des images. L'archaïsme était ainsi imposé à l'art de la peinture. Le Sauveur, la Vierge, les apôtres, les saints, devaient être individuellement représentés d'une certaine manière, afin que chacun de ces personnages pût être reconnu et vénéré comme il convenait qu'il le fût. La peinture des images étant une écriture, il fallait qu'elle eût la fixité de l'écriture. C'est ce qui explique comment, en Russie, l'iconographie byzantine, une fois acceptée, se perpétua sans interruption, bien que les autres branches de l'art subissent de notables modifications dans leurs formes » (p. 95).

Hiératisme absolu, inaltérable ; archaïsme ; formalisme rigoureux, tels sont donc les traits distinctifs de l'art byzantino-moscovite. L'auteur entre, à ce sujet, dans des considérations qui sont parfaitement justes : il montre le rôle que la religion joue dans les arts, la direction qu'elle leur imprime, le caractère qu'elle leur impose. Si l'état social de la nation, le mode de gouvernement, la difficulté des relations, ont été pour quelque chose dans la perpétuité des types adoptés par l'iconographie russe, ce fut grâce au concours de la religion, qui a été en Russie, pendant bien des siècles, le seul moyen d'unification des vues dans les choses d'art. « L'unité des vues, dit fort bien M. Viollet-le-Duc, ne peut alors s'établir qu'à la condition de ne rien changer au langage dans les choses d'art, surtout en ce qui touche la religion. » (P. 97.)

De même que, dans le service divin, l'Église russe se sert d'un idiome hiératique, inaltérable dans ses formes et différent de celui que parle le peuple ; de même aussi elle a adopté dans son iconographie, qui est également une espèce de langage sacré, des types arrêtés, des signes visibles, mis à l'abri de toute altération. — « Le paysan russe pour *lire* l'image sacrée, doit la retrouver telle que ses aïeux l'ont lue. » (P. 97.)

La première conséquence de ce principe fut que l'art religieux en Russie demeura longtemps stationnaire. Il ne faisait que s'étendre en superficie. Pendant la durée de ces cinq siècles (XIe-XVIe), les productions portent le cachet dominant de l'art byzantin. Presque

exclusivement au service de la religion, il n'avait pour objet que les saints et les sujets de piété. Au XVIe siècle, on commença à représenter les figures des tsars et des membres de leur famille ; mais, pour faire accepter cette innovation, car c'en était une assurément, les artistes lui donnèrent un caractère hiératique, en dotant ces nouveaux personnages du nimbe et en les plaçant pour ainsi dire dans la catégorie des saints du pays. Ce privilége était réservé aux membres de la famille régnante ; les autres ne l'ont jamais obtenu. L'élément profane cependant prenait sa revanche ailleurs ; il envahit la peinture en dehors du sanctuaire, et, au XVIe siècle, la séparation de l'art iconographique d'avec la peinture profane, bourgeoise, devint de plus en plus tranchée. L'iconographie elle-même se ressentit du mouvement vivifiant qui s'était manifesté alors dans l'art russe et qui ressemblait à une sorte de *Renaissance*, dont Simon Ouchakov a été le meilleur représentant [1].

On pourrait en rester là et passer avec l'auteur à d'autres branches de l'art ; mais le lecteur n'est-il pas en droit de demander qu'on lui explique d'abord, en quoi consiste l'originalité et l'autonomie de l'art iconographique. « Je reconnais volontiers, pourra-t-il dire, que l'art que vous appelez russe est une continuation de l'art byzantin archaïque, qu'il en a tous les caractères, les avantages comme les inconvénients ; mais, je ne vois pas en quoi cette ressemblance le rende original ou indépendant, ni comment elle justifie son titre de *russe*, à moins que vous ne fassiez consister son originalité dans l'antiquité même de la forme. »

En étudiant sérieusement l'ouvrage de M. Viollet-le-Duc, en le fouillant en tout sens et plus d'une fois, je me faisais la même demande sans y trouver de réponse. La réponse existe pourtant, et je la crois favorable ; seulement il la faut chercher ailleurs. Elle se trouve d'abord dans bon nombre de sujets et de types propres à l'iconographie russe et complétement inconnus aux Grecs. Tels sont, par exemple, les images du *Pokrov* [2], du *Filius Unigenitus* [3], de

[1] Une excellente étude sur cet artiste remarquable a été publiée, par M. Filimonov, dans le *Recueil de la Société d'art russe* pour 1873, et aussi séparément.

[2] Fête du 1er octobre, ou celle de l'*Intercession* dont il a été question plus haut.

[3] D'Agincourt en donne un curieux dessin, pl. CXX.

S. Nicolas de Mojaïsk dit *le Guerrier* [1], des SS. Cyrille et Méthode, des SS. Boris et Gleb [2], et d'une foule d'autres. Elle se trouve, en outre, soit dans la manière particulière de représenter certains mystères ou sujets religieux, soit dans le *faire* et les procédés techniques en usage parmi les artistes russes. Bref, elle se trouve partout où l'élément slave est venu se mêler à l'élément byzantin; et ce mélange se trahit aussitôt qu'on le soumet à une analyse sérieuse. Qu'on interroge aussi le *Guide de la peinture* (le *Podlinnik* ou Typicon), dont aucun iconographe russe ne saurait se passer et où sont réunies toutes les indications qu'il peut désirer touchant son art. Œuvre de générations entières, ce *Manuel* d'iconographie est un véritable monument du génie national. Le *Guide du peintre*, traduit du grec par M. Paul Durand, et commenté par feu Didron aîné (Edit. 1845), aurait pu fournir ici un très-intéressant terme de comparaison. Car il existe entre ces deux *Manuels* d'iconographie de notables différences, soit quant à la distribution des matières et leur ordonnance, soit quant au nombre de sujets qui sont traités dans l'un et dans l'autre : la principale dissemblance consiste en ce que le *Guide* russe suit invariablement l'ordre du calendrier, tandis que celui du moine Denis a adopté l'ordre analytique et chronologique; la catégorie des martyrs y est, en outre, distribuée d'après les jours du calendrier. Ç'eût été l'endroit de déterminer ce que l'iconographie russe a produit de son fonds et ce qu'elle a emprunté à l'art grec, sa source primitive, d'indiquer les modifications qu'elle y a apportées suivant les exigences locales et historiques, suivant aussi le génie propre de la nation russe et de la race slave, de faire connaître les peintres les plus renommés; or, on compte plus de trois cents iconographes.

Le *Manuel d'iconographie chrétienne*, publié par Didron, ne contient que le texte, dont la première partie, purement technique, forme dans les rédactions russes un volume à part. Mais outre le guide *technique* et le guide *glossé*, il existe encore un guide *illustré*, le plus ancien des trois. On comprend que les peintres ne pouvaient

[1] Voir les *Caractéristiques des Saints*, par le P. Cahier, p. 736.

[2] Nous en donnons plus loin le dessin d'après celui des *Caractéristiques* que leur éminent auteur a gracieusement mis à notre disposition.

se passer de modèles, sous peine de s'exposer à violer sans cesse les règles de la tradition religieuse. Ces modèles leur étaient offerts dans les Ménologes illustrés, parmi lesquels figure celui de l'empereur Basile (975-1025) [1], dont tout le monde connaît l'édition faite par le cardinal Albani, plus tard Clément XI. Le Ménologe de Basile ayant été confectionné vers l'époque de la conversion des Russes au christianisme, et, de plus, ayant servi de modèle aux ménologes russes, l'importance qu'il a dû avoir aux yeux des iconographes de Kiev et de Moscou est manifeste.

Il existe en Russie plusieurs *Manuels imagiers* dont les plus anciens remontent au XVIe siècle. Je ne parle pas des deux calendriers illustrés de Papebrock et de Capponi que l'Occident connaît depuis longtemps. Le second, conservé à la bibliothèque du Vatican, et publié par Assemani [2], a été tenu pour une œuvre du XIIIe siècle, voire du Xe, tandis qu'il fut enluminé par des peintres de Moscou dans la seconde moitié du XVIIe siècle, environ trente ans après le calendrier Kiévien de Papebrock, imprimé dans les *Acta sanctorum* (vol. I de mai) [3]. Les gravures qu'en a données le savant Assemani sont fort peu satisfaisantes, et il est à regretter que jusqu'à présent ces *Tables Capponiennes*, comme on les appelle, n'aient pas été reproduites d'une façon plus artistique.

Le Musée d'art et d'industrie de Moscou [4] a publié, grâce aux

[1] On confond souvent cet empereur, surnommé *Tueur des Bulgares* (Bulgaroctone), avec Basile *le Macédonien* qui avait régné un siècle auparavant (867-886) et était contemporain des SS. Cyrille et Méthode. Le *Ménologe* contient certaines mémoires des Saints postérieurs au règne du Macédonien.

[2] *Kalendaria Ecclesiæ universæ*, t. V et VI.

[3] Il a été reproduit dans l'édition séparée de mon *Annus ecclesiast. græco-slavicus*. Bruxelles, 1863.

[4] Il existe à Moscou une école de dessin industriel, appelée aussi École Stroganov, du nom de son fondateur, et qui date de 1860. Dans sa splendide publication sur l'*Histoire de l'ornement russe*, M. Victor Boutovski retrace l'organisation de l'école et du musée d'art et d'industrie qui lui fut annexé le 17 avril 1868, et dont il est le directeur. Ce musée, organisé d'après le plan de M. Natalis Rondot qui en a établi un pareil à Lyon, contient trois sections : artistique, industrielle et historique. La dernière est consacrée aux monuments de l'art byzantin et slavo-russe ; elle comprend : 1° les antiquités russes en originaux ou surmoulages de plâtre (249 n^os) ; 2° les reproductions en peinture des œuvres anciennes de l'art

soins de son directeur, M. Victor Boutovski, le *Manuel imagier* dit *Stroganov*, qu'on peut voir à l'Exposition universelle (section russe). Ce *Manuel* est remarquable par le choix même de l'école où avaient été élaborés les types qu'il contient et dont le nombre dépasse sept cents. L'école iconographique dite *Stroganov* excelle par la finesse du travail, comme celle de Moscou se distingue par la vivacité des coloris, et la Novgorodienne par la composition plus originale des sujets [1]. Elle a eu trois périodes dont la première commence vers

Fragment du *Manuel* imagier Stroganov.

slavo-russe, en métaux, en bois, en pierre, en ivoire, en tissus (151 nos), et 3° la collection d'après fac-simile des ornements puisés dans les anciens manuscrits grecs, slaves et byzantins (410 nos). La plus grande partie de cette collection des travaux de l'École Stroganov a fourni matière à l'*Histoire de l'ornement russe*, citée plus haut.

[1] On trouvera là-dessus, ainsi que sur le sens du mot *écoles*, de plus amples données dans ma notice sur l'*Iconographie russe*.

le milieu du XVIe siècle et la seconde va du XVIIe siècle jusqu'au milieu du XVIIIe. L'original reproduit sous la direction de M. V. Boutovski date de la fin du XVIe siècle ou du commencement du XVIIe. Il n'est pas *enluminé;* mais les légendes placées

Mosaïque de l'église de Saint-Marc.

au haut de chaque page indiquent sommairement les traits caractéristiques de chaque sujet et les couleurs qu'on doit employer. L'auteur de l'*Art russe*, qui avait le Manuel Stroganov entre les

SS. Boris et Gleb.

mains, ne paraît pas y attacher d'importance ; il se borne à lui consacrer une demi-douzaine de lignes pour dire que « la peinture des images conservait son ancien style byzantin et recourait toujours aux modèles du Mont-Athos » (p. 125). Les trois personnages que nous reproduisons plus haut, d'après le *Manuel Stroganov*, ne manquent ni de grâce ni de noblesse. En les comparant au dessin représentant un évangéliste (page suivante) [1], on voit la différence qui existe entre l'école Stroganov et l'école byzantine du XIIe siècle. La différence serait plus grande encore, si on mettait ces trois personnages du *Manuel* à côté de la figure du Christ (placée à la p. 240 de l'*Art russe*), vrai échantillon du formalisme routinier poussé à la dernière limite. Comme contraste opposé à celui-ci et comme modèle du bon genre, nous donnons aussi les figures des saints princes martyrs Boris et Gleb, faites d'après un dessin russe, mais légèrement modifié.

C'est bien dommage qu'un sujet si intéressant soit à peine effleuré. De même, le lecteur regrettera, avec nous, le silence complet de l'auteur sur les mosaïques, les fresques, les miniatures et autres formes de la peinture religieuse.

V.

En revanche, il trouve une large compensation dans les données sur l'ornement russe. La splendide publication de M. Victor Boutovski [3] méritait, en effet, une attention spéciale, à cause de l'originalité des dessins qu'elle contient, plus encore qu'à cause de leur valeur artistique. « Les artistes, écrit M. Boutovski, pourront y « apprécier *de visu* comment les ornements slavo-russes, tout en « s'appropriant les principaux traits du style byzantin, révèlent une « création indépendante et un type tout à fait à part, étranger à la

[1] Mosaïque de l'église de Saint-Marc, à Venise.

[2] *Histoire de l'ornement russe du XIe au XVIe siècle, d'après les manuscrits ;* texte historique et descriptif par S. Exc. M. V. de Boutovsky, directeur du Musée d'art et d'industrie de Moscou, avec 100 planches en couleur, reproduisant en fac-simile 1,322 ornements divers du Xe au XVe siècle, et 100 planches à deux teintes représentant des motifs isolés et agrandis. Paris, Ve A. Morel et Cie, 1872.

« copie et même à l'imitation [1]. » Ils représentent la succession des différentes influences, et leur témoignage tire son importance surtout des dates qu'ils portent, quoiqu'elles soient souvent approximatives.

Il est à remarquer toutefois que ce caractère spontané de l'ornement russe se maintient seulement jusqu'au XVIe siècle inclusivement. A partir du siècle suivant, les travaux perdent visiblement leur type local et l'influence d'Occident se fait sentir de plus en plus.

Les ornements des monuments byzantins du Xe siècle ressemblent énormément à des émaux champlevés et aux manuscrits carolingiens. Cette remarque appartient à quelqu'un qui s'y connaît [2].

Les dessins du XIe siècle russe diffèrent à peine du grec ; mais le fond d'or disparaît. Les vignettes de l'Évangile d'Ostromir écrit en 1056-1057 par un diacre russe, sont tout à fait byzantines, sinon l'œuvre d'un artiste grec. On peut en juger d'après les deux miniatures reproduites dans le quatrième volume des *Nouveaux Mélanges* du P. Cahier (p. 149 et 151). Elles représentent S. Marc et S. Luc avec leurs animaux symboliques ; l'original donne encore l'image de S. Jean l'Évangéliste. L'ornementation et l'exécution de ces trois miniatures indiqueraient que le travail n'est pas du même artiste. Dans tous les cas il se recommande par sa date, l'Évangile d'Ostromir étant le plus ancien manuscrit slavon qu'on connaisse en Russie.

Lorsque M. Viollet-le-Duc présente un fragment de l'ornementation d'un manuscrit *russe du Xe siècle* (ainsi que le porte l'inscription de la planche I, à la page 33), il y a là une distraction manifeste du typographe. Le manuscrit d'où ce dessin est pris, est certaine-

[1] Introd., p. VII.

[2] M. Alfred Darcel. Voir son excellente notice sur l'*Art russe* publiée dans la *Gazette des beaux-arts*, mars 1878. C'est en même temps une critique très-judicieuse du dernier livre de M. Viollet-le-Duc. On y trouve sur l'ornement russe plusieurs données fort intéressantes et puisées aux sources. Le choix des dessins qui y sont relatifs témoigne d'une profonde connaissance du sujet. Je crois cependant que c'est par erreur que l'ornement placé à la p. 275 est attribué au XIIIe siècle ; c'est le XIIe qu'il fallait mettre, car il est tiré de l'Évangile dit *Dobrilov* qui date de 1164. Feu Léon Dahl en a donné le dessin colorié dans le *Zodtchi* (mai 1872 fig. 10), en le comparant avec un ornement byzantin, tout-à-fait semblable, du XIe siècle (f. 11). Le manuscrit en question est conservé au Musée Roumiantsov, n° 103. (Cf. Vostoov, dans sa *Description* de ce Musée.)

ment grec, comme le sont tous ceux qui ont fourni les vignettes des neuf premières planches du magnifique Atlas publié par M. Victor Boutovski [1]. Il y figure comme tel, sur la planche II; et figurera aussi, je l'espère, dans l'édition russe qui se prépare à Moscou.

Le XII$_e$ siècle continue le précédent; mais dés le XIIIe siècle l'influence touranienne se fait déjà sentir. Ainsi l'ornementation A de la planche V (p. 55) ne rappelle, ni par sa forme ni par l'harmonie des tons, l'art byzantin, persan ou arabe; mais l'art qui appartient aux races jaunes de l'Asie centrale. L'ornement B conserve quelques traces de l'art persan dans sa forme, tandis qu'il est touranien par l'assemblage des tons. Ces deux vignettes sont empruntées à un évangéliaire du XIIIe siècle de l'église de Saint-Michel, dans le couvent de Tchoudov, ou du *Miracle* de cet archange. L'*Histoire de l'ornement russe*, planche XXX, donne quatorze autres dessins du même genre et du même manuscrit. Il est incontestable, dit M. Viollet-le-Duc, qu'en Russie, pendant le XIVe siècle, alors que les Tatars étaient les maîtres, apparaissent dans les manuscrits russes ces ornements étranges composés d'entrelacs et d'animaux, et, comme coloration, possédant une tonalité qui n'est point byzantine. Le vert disparaît. Quant aux griffons, aux monstres et aux entrelacs, l'ornementation scandinave et mérovingienne en présente également.

Entre cette ornementation et celle qui se développa pendant le XVe siècle, l'écart est considérable d'une part, les tracés à combinaisons géométriques dominent, puis la coloration se complique d'assemblages de tons souvent très-harmonieux. On peut s'en rendre compte en consultant l'*Histoire de l'ornement russe* et les planches qui y sont jointes (L à LXXVI) [2]. On pourra juger ainsi de la

[1] Les ornements grecs se trouvent encore dans six autres planches (XV, XVIII, XXVIII, XXIX et XXXII). Les mss. russes ne commencent qu'à la planche X.

[2] L'ouvrage se compose en tout de 200 planches de fac-simile, d'ornements, tirés des manuscrits grecs et slavons. Les ornements byzantins ne sont reproduits qu'à titre de comparaison ; ils n'occupent que seize planches, dont neuf, placées en tête de la collection, se rapportent aux Xe et XIe siècles ; quatre autres au XIIe et trois aux XIIIe et XVe siècles. Les 84 autres planches représentent, dans l'ordre chronologique, l'ornement slavo-russe depuis le XIe jusqu'au XVIe siècle

transformation opérée dans l'école d'art russe depuis la fin de la domination tatare jusqu'au commencement de l'influence occidentale.

Cette école, tout en utilisant les éléments asiatiques qui lui ont été abondamment fournis, tend à revenir peu à peu au style byzantin. Ainsi, dans l'ouvrage cité de M. Boutovski, les exemples donnés (pl. L à LVII) sont profondément pénétrés encore du caractère asiatique, et dans les planches LVIII, LIX, LXIX, les réminiscences du style byzantin se font jour (p. 123.)

Evidemment, pendant la seconde moitié du XVe siècle et la première moitié du XVIe, il se fit en Russie un travail intéressant à suivre, tendant à constituer un art en se servant de tous les éléments amassés par les siècles, sur ce territoire exposé sans cesse aux invasions venues de l'Orient. Sans abandonner l'art byzantin, qui était l'initiateur, mais qui alors n'existait plus qu'à l'état de tradition, les artistes russes tentèrent, non sans succès, d'y associer les ressources nombreuses que leur fournissait l'Orient, si brillant pendant les XIVe et XVe siècles.

A l'appui de ce qu'il vient de dire, l'auteur donne (planche XIV et XV) deux vignettes [1] appartenant aux manuscrits slavons des XVe et XVIe siècles ; elles montrent, dans deux exemples extrêmes, les modifications apportées pendant cette période dans le style de l'ornementation. Le retour à l'art byzantin est marqué dans ce dernier ornement avec une harmonie de tons plus brillante et certains détails qui rappellent les dessins hindous et persans (p. 124).

C'est plus tard seulement que le goût allemand vint se mêler de la manière la plus fâcheuse à cette ornementation remarquable par son unité d'allure et ses harmonies. On peut constater combien fut inopportune cette introduction d'un art étranger aux éléments constitutifs de l'art russe, en examinant les planches LXII, LXXI,

inclusivement. Chacune des cent planches de l'ouvrage est accompagnée d'une feuille explicative du même format (folo maximo) représentant, en plus grande dimension et à deux teintes seulement, les principaux traits ou contours des dessins historiques. Ces planches *didactiques* forment un atlas à part.

[1] La première est prise du psautier (XVe s.) du couvent de Saint-Serge, no 321; chez M. Boutovski, pl. LXV, no 3, mais réduite. La seconde provient d'un missel du XVIe siècle, de la même bibliothèque.

LXXVII, LXXXIII, XCI, XCIV, XCVII, XCVIII de l'ouvrage de M. Boutovski et la planche XVI de M. Viollet-le-Duc (p. 124)[1]. Quand on examine celle-ci, on est choqué par l'étrangeté de ces ornements qui rappellent les bijoux émaillés provenant des ateliers de Nuremberg, de la fin du XVe siècle, au milieu des figures hiératiques de l'art byzantin,

« C'est que les arts orientaux ne peuvent supporter l'introduction d'un élément étranger. Tous les efforts faits pour obtenir ces mélanges ont échoué. Autant l'art *moscovite* gagnait à se retremper dans les éléments asiatiques, autant l'introduction d'éléments latins ou germaniques lui était fatale. (*Ibid.*) »

Toutes ces considérations de l'auteur ont leur importance. L'étude plus approfondie des monuments de l'art moscovite montrera si elles peuvent être acceptées dans toute leur étendue et sans restriction. En attendant, des voix se font entendre pour exprimer quelques doutes ; elles se demandent si tous ces ornements sont réellement d'origine *russe*, si on n'attribue pas quelquefois aux artistes indigènes ce qui pourrait n'être que l'œuvre d'un slave bulgare ou serbe.

Sans doute, il faut user d'une grande circonspection, quand il s'agit de déterminer la provenance des productions de cette sorte ; il faut, en outre, tenir compte des autres branches d'ornementation et surtout des miniatures dont l'étude est si importante pour l'histoire de l'art en général, et qui abondent dans les manuscrits slavons. Toutefois l'ensemble des données réunies dans l'*Histoire de l'ornement russe* forme un argument puissant en faveur des conclusions de l'auteur de l'*Art russe*. M. Victor Boutovski se prononce également pour l'origine nationale, et il le prouve tant par la comparaison de ces ornements avec les produits russes de l'ancien temps et même de l'industrie populaire d'aujourd'hui, que par les sources auxquelles ces ornements ont été puisés.

Il y a une autre remarque à faire, touchant le caractère de l'ornementation.

L'ornementation est une des branches de l'art où l'imagination de

[1] Extraite des *Cantiques de louanges*, mss. du XVIIe siècle, au couvent de Saint-Serge.

l'artiste rencontre le moins d'entraves ; de là vient qu'elle se développe presque partout avec plus de rapidité et d'autonomie que les autres branches des arts plastiques. La même chose eut lieu en Russie, et c'est une des raisons pour lesquelles on y accorde aujourd'hui une attention particulière à l'ancienne ornementation.

Il est vrai, tous les arts ne se prêtaient pas également, au même degré, à cette liberté de conception ; elle est plus grande, par exemple, dans l'architecture que dans l'iconographie, comme nous l'avons dit ailleurs, rien ou presque rien n'étant laissé à l'arbitraire du peintre. Aussi l'iconographie conserve-t-elle encore aujourd'hui son caractère hiératique, que lui avait légué l'art byzantin. Les influences étrangères l'ont à peine atteint : influences chrétiennes, s'entend ; à plus forte raison, demeura-t-elle à l'abri des influences païennes, persanes ou indo-tatares, grâce à son profond attachement pour la tradition. L'auteur de l'*Art russe* revient souvent sur cette dernière pensée. « Quant à la peinture des sujets, écrit-il, à la représentation des personnages saints, l'école byzantine continuait à régner en maîtresse chez les artistes russes. L'influence asiatique ne paraît avoir eu aucune action sur l'école des peintres de figures (p. 82). » Il fait remarquer ailleurs (p. 129), que l'influence byzantine est beaucoup plus prononcée dans l'ornementation des objets réservés au culte que dans celle des ustensiles destinés à l'usage civil. Les artistes affectaient de reproduire les types byzantins dans les images sacrées ; ils conservaient avec plus ou moins de fidélité les données de l'ornementation byzantine dans les vêtements, vases bijoux et meubles religieux. En résumé, alors que le caractère asiatique dominait dans l'art civil, les souvenirs de l'école byzantine tendaient à se renfermer dans l'Église; ils persistaient dans l'art religieux (p. 131).

Il s'agit de la période mongole (XIIIe-XVe s.), et il n'est point question de l'architecture qui incontestablement a reçu plus d'une empreinte indo-tatare. Voilà ce que nous apprend M. Viollet-le-Duc sur le caractère de l'art religieux en Russie durant cette époque. On est surpris, après cela, de l'entendre dire qu'au XIVe siècle, alors que les Tatars étaient les maîtres, l'ornementation a pris un caractère indépendant de Byzance, très-marqué, qu'on voyait, sur les mêmes monuments, cette ornementation *indo-tatare* à côté de la représen-

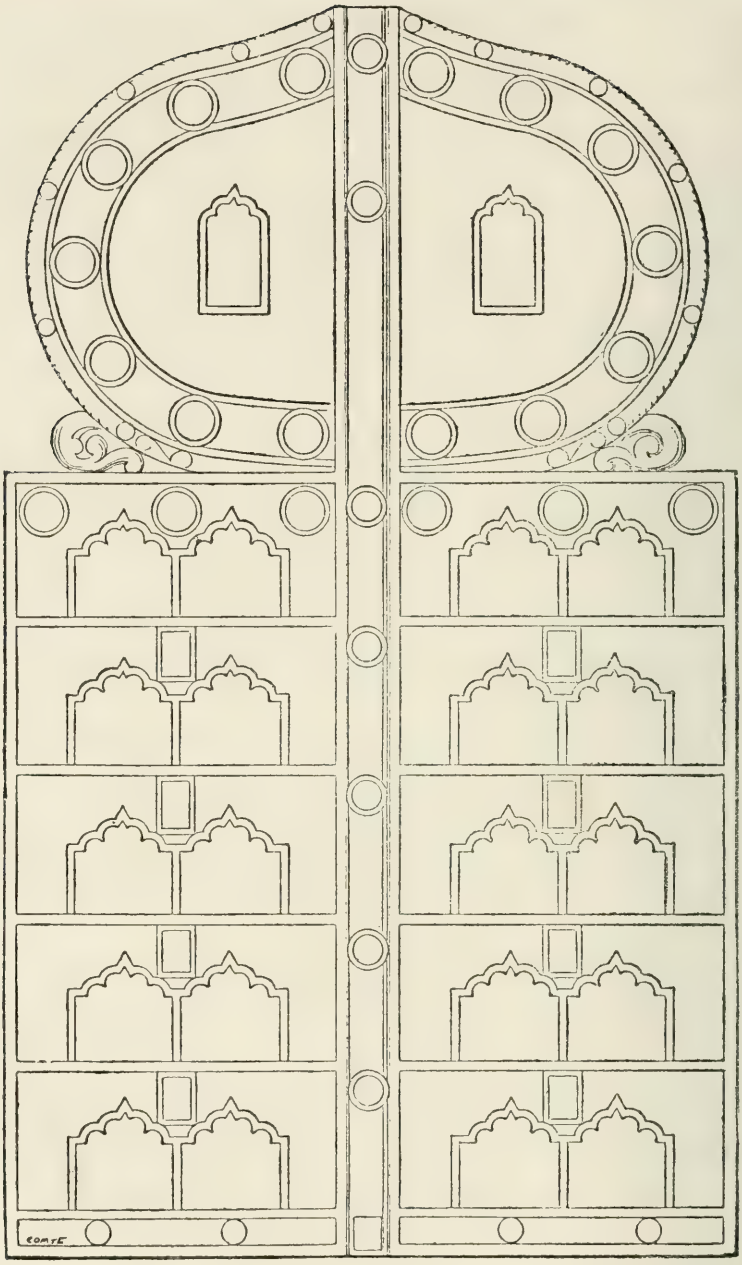
tation des personnages saints conservant son style archaïque byzantin [1]. Les preuves citées à l'appui, ne parviennent pas à détruire en moi ce sentiment de surprise, d'autant qu'elles sont empruntées aux objets du culte les plus vénérés du peuple russe.

La première preuve est tirée d'un monument fort curieux, la porte sainte de l'église de Saint-Isidore à Rostov (XIVe siècle). L'ornementation de cette porte rappelle à l'auteur les objets sculptés de l'Inde ; ce qui le frappe le plus, c'est la forme des niches dont le cintre est engendré par des arcs de cercle et un sommet rectiligne aigu. La figure ci-contre donne l'idée de l'ensemble de la porte-sainte, ainsi que la silhouette de ces niches et leur disposition. Chacune d'elles contient quelque mystère sculpté de la vie de N. S. — L'autre particularité de ce monument consisterait en ce que les champs sont remplis d'ornementation au point qu'on ne voit pas apparaître les fonds. Telle est, par exemple, la belle iconostase de l'église de Saint-Jean l'Évangéliste, également à Rostov, dont l'*Art russe* donne le ravissant dessin fait d'après une photographie. La forme des niches n'est pas la même ; en revanche, elles sont surmontées d'un groupe de petits clochetons qui leur donnent une physionomie particulière.

A ces deux traits, M. Viollet-le-Duc reconnaît l'action manifeste de l'influence éminemment orientale, indienne. Pour ma part, j'ai de la peine à admettre une influence indienne là où elle s'explique aisément par son caractère novgorodien. Le fragment de l'iconostase ressemble en effet, d'une manière frappante, à celui de S. Jean-Baptiste reproduit par feu Léon Dahl.

Les niches ornées de clochetons rappellent non pas l'Inde, mais l'art roman qui se plaît à multiplier ces ecclésioles. Seulement, pour rester fidèles à la tradition, les Novgorodiens les ont changées en coupolettes à la forme bulbeuse. Quant à l'ornementation des fonds, Novgorod et Pscov étaient renommées par ce genre de travail et fournissaient les autres villes, sans compter ce que Jean IV leur a enlevé pour donner aux diverses églises de son État.

[1] *L'Art russe*, p. 82.



Porte sainte de l'église de Saint-Isidore, à Rostov.

Le troisième exemple est fourni par une croix de bois sculptée, dont le dessin suivant reproduit celui de l'*Art russe* [1]. Cette croix est conservée au Musée des armes à Moscou, et elle paraît dater du XVe siècle ou plutôt d'une époque plus récente encore. D'après

Croix du Mont-Athos.

l'auteur, l'ornement qui l'entoure serait tout à fait hindou, et évidemment inspiré par une décoration orientale, sinon copié absolument sur cette décoration (p. 86). C'est ici surtout que ma surprise devient grande.

[1] Fig. 40, p. 85.

Et d'abord, est-il bien prouvé que la croix dont il s'agit soit l'œuvre d'un artiste russe? Les inscriptions grecques qu'on y lit au-dessus des mystères sculptés témoigneraient du contraire. Celles de la branche transversale portent assez clairement : H ANACTACIC (résurrection), H CTAYPOCIC (crucifiement), H KOIMHCIC (dormition de la sainte Vierge). Cela suffirait pour rendre très-vraisemblable la provenance athonite de la croix. M. Viollet-le-Duc n'indique point, il est vrai, le pays d'où la croix provient ; il se borne à la nommer russe, probablement parce que les *Antiquités de l'Empire de Russie*, où il l'a trouvée, la donnent pour une production nationale. N'étaient les inscriptions grecques, elle aurait pu provenir du Mont-Athos et être cependant l'œuvre d'un russe, puisque les moines russes y sont presque aussi anciens que les religieux byzantins. Mais les inscriptions en langue grecque sont là comme pour protester contre l'origine russe et par conséquent aussi contre l'influence asiatique indoue.

D'ailleurs, une ornementation analogue se retrouve sur un grand nombre des croix provenant également du Mont-Athos et appartenant à des époques différentes [1]. Identique partout quant au motif principal, cette décoration varie quant à la forme et aux détails ; dans les croix de date plus ancienne, elle représente un serpent ailé ou non et quelquefois deux serpents, qui se changent plus tard en une double feuille à contre-courbe de chaque côté de la croix, pour devenir, dans les croix plus récentes, une ornementation presque arbitraire, ne rappelant que faiblement la forme primitive du serpent.

Or la représentation du serpent au bas de la croix a un sens profondément chrétien : elle rappelle aux fidèles la victoire du divin Crucifié sur le démon, le péché et la mort. Les autres détails de cette ornementation ont aussi un sens symbolique. Le temps a pu revendiquer ses droits : le symbolisme a pu s'affaiblir dans le courant des siècles et n'offrir plus qu'un sens confus et vague ; la figure du

[1] Le Musée Roumiantsov de Moscou en possède une collection entière dont M. Filimonov a donné des dessins et une interprétation qui fait honneur à sa science. V. le *Recueil* publié sous sa direction par la *Société de l'ancien Art russe* (1866, p. 157 et suiv.).

serpent infernal, si parfaitement visible sur la croix du labarum [1], a pu, à la longue, devenir une fleur d'acanthe ou une ornementation feuillagée quelconque ; mais l'idée fondamentale de ce symbolisme se laisse reconnaître jusque dans ces altérations multiples, et accuse l'existence d'une tradition [2]. Or, nous savons combien les Orientaux sont jaloux de leur tradition, surtout quand elle se rattache à la foi et au culte. Nous savons aussi quelle profonde vénération ils témoignaient de tout temps au signe de notre salut ; et cette seule considération suffirait pour rendre invraisemblable l'adoption des éléments indous dans l'ornementation de la croix.

En Russie, en particulier, l'horreur proverbiale de *l'impur Tatare*, justifiée par un joug despotique de plus de deux siècles, s'opposait absolument à ce que l'art religieux allât demander des inspirations à cette source détestée. L'esprit se refuse à admettre que les objets les plus chers à la piété des fidèles, tels que la croix, les portes saintes, les iconostases, etc., fussent ainsi souillés par le paganisme, sans que l'Église, gardienne vigilante des traditions chrétiennes, eût élevé sa voix pour protester contre une pareille profanation et arrêter le mal dès le principe.

La collection des croix du musée Roumiantsov, mentionnée plus haut, provient du Mont-Athos, qui servait d'école aux artistes russes durant plusieurs siècles, et avec qui, même après la prise de Constantinople par les Turcs (1453), la Russie n'a jamais cessé d'entretenir des relations que la communauté de la foi rendait intimes. C'est de là que proviendrait aussi la croix conservée aujourd'hui à la cathédrale de Souzdal, gouvernement de Vladimir, et qui présente une ornementation analogue à celle des autres. On prétend la dater de 990, et on la considère généralement comme l'œuvre d'un artiste grec. Assurément, elle n'aurait pu être en aucune façon attribuée à un artiste russe, si la date indiquée était vraie ; car à cette époque (990) le pays était à peine éclairé des premiers rayons du christianisme. Mais la date qu'on voudrait assigner à la croix de

[1] Voir le *Dict. des antiq. chrétiennes*, par l'abbé Martigny, art. *Serpent*, p. 735.

[2] L'usage de placer au-dessous de la croix la lune peut s'expliquer par l'altération de la figure, soit du serpent, soit de l'ancre, deux symboles également anciens.

Souzdal, n'est rien moins que certaine ; M. Viollet-le-Duc a donc raison de ne pas admettre que cette croix appartienne à une époque aussi ancienne (p. 86) [1]. Il n'admet pas non plus qu'elle soit due à des artistes grecs (*Ibid.*) ; mais il le fait sans produire de preuves à l'appui, et, ce qu'on ne regretetra pas moins, sans donner de dessin de la croix en question. Ne l'ayant pas vue de mes yeux, je ne saurais dire si elle a, en faveur de son antiquité ou de son origine, quelque témoignage de la paléographie ; aussi n'insisterai-je pas plus que ne le fait l'auteur de *l'Art russe* lui-même, et je passe à l'architecture.

J. Martinov, S. J.,
Membre de la Société de Saint-Jean.

(*La fin au prochain numéro.*)

[1] En général, il faut se défier des objets religieux qu'on nous dit provenir du Mont-Athos et appartenir à une haute antiquité, voire aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Il peut bien se faire qu'on y découvre des objets d'art byzantin fort anciens, comme on trouve en Russie, surtout dans la zone méridionale, des objets d'art grec ; toutefois, parler, par exemple, des peintures athonites du Ve ou VIe siècle, c'est nous transporter dans la région des mythes. L'histoire ne sait rien de positif sur les moines du Mont-Athos, avant le IXe siècle ; et aucun des 20 couvents principaux de la Montagne ne remonte au delà de cette époque.

DE L'*IMITATION DE JÉSUS-CHRIST*

ET DE DEUX DE SES PRÉTENDUS TRADUCTEURS

J'ai maintes fois lu et entendu de fort intéressantes et surtout de fort opiniâtres dissertations sur ce beau livre et sur celui des trois auteurs auxquels on l'attribue généralement. A Dieu ne plaise que cette interminable discussion trouve ici un chapitre de plus ! Je n'ai d'autre prétention que d'apporter aux travaux futurs, que le temps et quelque découverte inespérée ne manqueront pas de faire surgir sur ce même point, un humble contingent d'observations qui importent à la littérature chrétienne.

I.

Et d'abord un mot sur Thomas à Kempis. De si loin que je me rappelle la lecture de l'*Imitation*, ma mémoire et mon esprit penchèrent à lui attribuer ce livre quasi-divin. Est-ce parce que la première édition dont j'usai à l'âge de quatorze ans (il y en a plus de soixante !) était munie d'une *Vie* du pieux augustinien qu'avait écrite, au commencement du XVIIe siècle, le savant hagiographe Rosweyde ? Peut-être tout d'abord ; mais aussi parce que, au milieu de ce conflit entre tant de champions du pour et du contre, j'avais penché, par une raison de sentiment, vers le parti qui me semblait mieux appuyé par la profession religieuse, que je donnais plus volontiers à un écrivain si rempli des principes de la vie claustrale, et de ce doux ascétisme qui a fait de son livre celui de toutes les âmes supérieures. Comme on ne me paraît pas encore avoir prouvé

le contraire, j'en suis là, et m'en tiens toujours à l'opinion si éloquemment défendue par Mgr Malou, et après lui par M. l'abbé Delvigne, lesquels m'ont paru maintenir très-solidement en faveur de Thomas tout ce qu'on en avait dit avant eux. C'est surtout après la lecture du concluant ouvrage de Mgr l'Évêque de Bruges [1] qu'on regarde comme de nulle valeur les objections tirées soit de certains manuscrits où Thomas paraîtrait plutôt un copiste qu'un auteur, soit du prétendu silence gardé à son égard par des écrivains de son ordre, soit enfin des éditions de Gerson où l'*Imitation* avait été insérée à tort comme l'œuvre du fameux chancelier. Nous engageons surtout les adversaires de nos idées à lire dans Mgr Malou ou dans l'introduction mise en tête de la nouvelle traduction donnée par le R. P. Bouix de l'*Imitation de Jésus-Christ* [2], les irréfutables témoignages apportés en faveur de Thomas. Nous ne doutons pas que tout homme de bonne foi ne s'y rende, et ne partage définitivement nos convictions.

Deux des raisons de l'illustre prélat, très-bien exposées par le R. P, Bouix, me paraissent surtout déterminantes. La première est le témoignage de Jean Mauburne, chanoine régulier, confrère par conséquent et contemporain de Thomas. Il avait fait son noviciat dans le même monastère sous la direction de Renier, et vécu pendant six ans avec « le frère Thomas de Kempen ». On l'appelait Jean de Bruxelles, du nom de sa patrie. Jeune encore il avait composé pour son propre usage un traité de la vie ascétique, analyse et résumé de tout ce que le Moyen-Age avait écrit sur la matière. Ce traité a pour titre : *Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrarum meditationum.* Il fut imprimé (à Basle) en 1491, in-4° gothique, sans nom de ville ni d'imprimeur. On le publia ensuite à Paris en 1510, à Milan en 1603, et à Douai en 1620. Dans cet ouvrage Jean Mauburne cite plusieurs fois Thomas à Kempis comme auteur de l'*Imitation.* ; il l'appelle *noster Thomas*, et ne se met pas en peine de pouver ce fait qu'il regarde comme indubitable. Or ce livre, où l'auteur s'exprime en termes si nets et si explicites, je l'ai eu entre les mains,

[1] *Recherches historiques et critiques sur l'auteur du livre de l'* « *Imitation* », 3e éd., in-8°, 1853.

[2] In-8°, 1864.

je l'ai examiné avec soin, aidé par un ami dont le jugement peut autoriser le mien. C'est M. l'abbé Daguenet, aumônier de l'école normale de Loches, qui me montra un jour chez lui comme objet d'une curiosité remarquable ce gros et excellent livre qui m'était absolument inconnu. Il m'y fit voir comme Jean de Bruxelles se plaisait à faire observer les emprunts que *son* Thomas avait faits à sainte Mechtilde sur la Communion dans son XVIIe chapitre du livre IV, et bien d'autres encore. Ce n'est pas tout, et pour ne laisser aucun doute sur la question, le même écrivain, qui a fait un *Venatorium* ou *Catalogue des hommes illustres de sa congrégation*, y donne la liste des ouvrages de Thomas, et y indique les quatre livres de l'*Imitation* par les premiers mots de chacun d'eux. Ce catalogue est encore à la bibliothèque royale de Bruxelles et porte le numéro 11,816. Maubourne, mort en 1502, atteste évidemment ici les traditions de son ordre : voilà donc qu'en 1494 l'*Imitation* est donnée à *notre* Thomas par un autre moine de sa famille religieuse, son compatriote, son contemporain, dont le style est plein de germanismes comme le sien et, qui plus est, avait connu Thomas, mort en 1471.

La seconde raison qui me frappe surtout, parmi celles relatées au long et avec beaucoup de logique par Mgr Malou, c'est le quinzième de ses *témoignages* qui se rattache à la grande autorité littéraire des Bénédictins. A la fin du XVe siècle, ces religieux, qui ne s'étaient pas encore prononcés sur la controverse qui nous occupe, se tournèrent contre Thomas à Kempis dès qu'on se fut avisé d'attribuer son livre à un des leurs, le fameux Gersen, qu'on disait avoir été, à une date qui ne fut jamais précisée, abbé de leur monastère de Verceil en Piémont. Mais leurs érudits cherchaient en vain les preuves de cette existence devenue, on ne sait comment, si célèbre [1], et que le très-imprudent abbé Valard s'efforça plus tard de populariser sans succès [2]. Ils ne gardèrent donc pas longtemps cette persuasion dès qu'ils la virent insoutenable, et vers 1499 ceux de St-Germain-des-Près qui firent imprimer à Paris, par le fameux Badius Ascensius, les œuvres complètes de Thomas à Kempis, voulurent y com-

[1] V. *Biographie universelle* de Michaud et *celle* de Feller, aux mots *Gersen*, *Gerson* et *Thomas à Kempis*.

[2] Dans sa très-infidèle édition donnée par Barbou, in-12, en 1738.

prendre l'*Imitation de Jésus-Christ*. Cette édition parut en 1500. Badius en fit l'*Introduction* où il raconte qu'aux Bénédictins s'étaient joints en faveur de cette adjonction définitive les Pères Chartreux de Paris et les Célestins de Soissons. Il accompagna cette édition d'un *Vie* nouvelle *de Thomas* qu'il avait tirée lui-même, disait-il, des documents les plus authentiques, afin d'offrir un hommage de gratitude aux Augustins de Gand qui avaient été les instituteurs de son enfance, et dont l'un surtout, le Père Florentin, lui avait laissé un souvenir d'autant plus précieux de ses soins qu'il avait été le maître de Thomas à Kempis.

De ce qui précède, et des autres faits énumérés par Mgr Malou et analysé par le R. P. Bouix, il résulte que pendant trente ans avant la mort de Thomas, et encore trente ans après, la tradition fut parfaitement établie lui attribuant le beau livre dont il est l'auteur. Les Augustins surtout, qui ont conservé cette chaîne avec tant de soins et de preuves, ne peuvent s'être trompés sur l'un de leurs frères qu'ils avaient connu, fréquenté, aimé, et dont l'esprit était passé avec celui de Dieu dans le livre qui fait une des plus pures gloires de leur ordre.

Ajouterons-nous à ces énergiques arguments une autre raison tirée d'un fait désormais impossible à méconnaître : c'est que depuis la fin du XVe siècle jusque vers le milieu du XVIe, les érudits qui s'occupèrent de l'*Imitation* se sont prononcés en bien plus grand nombre pour le Religieux de Zwoll : tels furent Trithème, Georges Pirc-Kamer, François de Tolentin, et d'autres qui furent ou de l'Ordre de S. Augustin, comme ce dernier, ou des religieux d'autres familles. Les Jésuites surtout se distinguent par leur attachement à cette opinion, parmi lesquels le P. Somalius qui édita à Anvers en 1607 les œuvres complètes de Thomas, le P. Rosweyde qui en donna une autre dix ans après ; de nos jours l'un des plus remarquables traducteurs est sans contredit notre vénérable ami le R. P. Bouix dont nous avons parlé : eux et bien d'autres ont tenu à défendre le nom de Thomas contre tous ses adversaires de toutes les époques.

II.

J'ai dessein maintenant d'examiner deux des traductions qui ont eu le plus de popularité autrefois et aujourd'hui, et d'éclairer à leur égard un certain nombre de lecteurs qui n'en savent pas l'histoire.

Parmi les traductions françaises du livre latin, aucune n'a été plus répandue ni plus de fois reproduite que celle connue du plus grand nombre sous le nom du Père de Gonnelieu. Il faut trouver la raison de cette préférence dans son caractère de simplicité qui convient à la plupart de ses lecteurs autant qu'à son objet même. Elle n'a ni l'affectation grammaticale de Beauzée, ni la prétention systématique de Valard. Elle répond mieux à l'esprit sans apprêt de l'original qui ne semble pas tant parler que penser, ne recherche en rien les formes du langage, et n'a d'autre but en écrivant que de pénétrer l'âme qu'il enseigne, et de la mener droit à son but; il ne s'occupe en rien de lui, mais beaucoup d'elle. C'est parce que la traduction dont je parle vient d'un écrivain pénétré du même but et des mêmes sentiments, qu'elle m'a toujours paru une des plus estimables : si je disais plus, je pourrais peut-être le prouver.

Néanmoins cette version si estimée et si usitée n'est jamais sortie de la plume de Gonnelieu. Elle est de Jean Cusson, avocat de Paris qui la publia pour la première fois en 1673. En 1712, son fils Jean-Baptiste Cusson, devenu imprimeur, la donna de nouveau à Nancy, après l'avoir retouchée ; et comme le titre portait qu'on avait ajouté à chaque chapitre « des *pratiques et* des *prières* par le R. P. Gonnelieu », on attribua assez naturellement au pieux jésuite la traduction elle-même. Presque toutes les biographies ont consacré cette erreur. Le traducteur véritable n'avait pas d'ailleurs réclamé contre cette fausse donnée que la réputation du bon religieux, alors fort considéré à Paris, rendait utile à son livre, et, dès l'année suivante 1712, le *Journal des savants* l'accrédita si bien, que l'erreur devint générale ; jusqu'à ce qu'un célèbre bénédictin prouvât enfin clairement, quarante ans après, que le traducteur n'était pas celui qu'on avait pensé [1].

[1] Dom Calmet, *Bibliothèque des écrivains de Lorraine*, in-folio, 1751.

Quoi qu'il en soit, cette traduction a pour elle aujourd'hui plus de deux cents éditions consécutives. Devenue d'un grand usage dans la direction des âmes, elle semble convenir plus qu'aucune autre au clergé, par cela même qu'étant plus répandue aux mains des fidèles, elle établit entre ceux-ci et les directeurs des indications plus faciles. Venue à une époque où notre langue était depuis longtemps fixée, ce qui lui donne le grand avantage de ne pas vieillir, on ne peut lui contester le mérite d'une fidélité exacte et d'une onction qui sans égaler celle du texte, peut-être inimitable, s'en rapproche pourtant plus qu'aucune autre. Cusson s'est fait en tout cela, non pas un littérateur qui cherche l'élégance à force de tournures étudiées, mais un chrétien rempli des bons sentiments d'une conscience éclairée, qui travaille comme il sent, et ne voit dans son travail qu'une œuvre à faire pour Dieu.

Pour Gonnelieu dont les *Réflexions* se ressentent aussi beaucoup de la simplicité touchante de sa vie, il avait donné au public quelques autres livres qui font bien juger de sa piété et de son zèle. Quand parut l'*Imitation* à laquelle son nom est resté, il avait 72 ans, et s'apprêtait à mourir bientôt, ce qui lui arriva à Paris en 1715. Il laissa la réputation d'un bon prêtre, d'un habile prédicateur, et d'un directeur éclairé.

III.

J'arrive à la dernière des traductions qui semble avoir eu le plus de vogue dans ces derniers temps et les préférences marquées du public français. C'est celle qu'on a prêtée à l'abbé de Lamennais, et dont il n'est pas plus l'auteur que Gonnelieu ne l'était de celle de Jean Cusson. Une singulière analogie a rapproché en cela deux hommes dont l'un, plus célèbre pour son malheur, ne put égaler, avec plus de génie et de talent, ni le zèle paisible, ni la fructueuse humilité de l'autre. A lui aussi on accorda une traduction qu'il n'avait pas faite, et de toutes parts les annonces des journaux et les catalogues des libraires proclament encore aujourd'hui « l'Imitation de Jésus-Christ, traduite par l'abbé de Lamennais ». Il est temps d'apporter contre cette assertion, adoptée même par des libraires qui n'en veulent pas démordre, mon propre témoignage que j'entou-

rerai, pour que personne n'en doute, de certains détails qu'on voudra bien ne pas regarder comme trop minutieux.

Tout d'abord il suffirait, pour ôter à Lamennais le titre de traducteur, qu'on demandât à quel libraire avait été confié la première édition de ce livre, déjà tombé aujourd'hui dans le domaine public, quoique la famille du trop célèbre écrivain se soit réservée, on le sait, la propriété de tous ses écrits. Ce libraire ne se trouverait pas. C'est déjà une raison de quelque valeur. En voici une autre beaucoup plus péremptoire.

C'était en 1828. Je me trouvais à Gap, chez M. le marquis de Roussy, alors préfet des Hautes-Alpes ; M. de Lamennais s'y trouvait aussi et attirait beaucoup l'attention. Jeune prêtre et fort partisan alors de l'écrivain déjà renommé pour son livre *De l'indifférence en matière de religion*, j'étais tout yeux et tout oreilles dès que sa conversation, d'abord assez calme, s'animait au contact de ses nombreux interlocuteurs. Mais surtout j'aimais à le voir moins entouré, pour profiter de ses entretiens plus intimes, où il daignait avec son regard doux et profond se mettre à ma portée en me parlant avec un grand intérêt des choses et des hommes de ce temps agité. Un jour il venait de me révéler sur Châteaubriand des particularités dont le récit prouvait en même temps que l'auteur du *Génie* n'était pas, autant qu'on pouvait le croire, homme de bonne compagnie et homme de foi. Lui, au contraire, quoique un peu trop attaché aux doctrines déjà sérieusement combattues de son second volume de l'*Indifférence*, il paraissait encore bien loin des limites qu'un an après hélas ! il commencerait à franchir. Par mon âge, autant que par un sentiment réfléchi des convenances, j'évitais avec lui la moindre apparence d'une controverse sur ce point délicat, et lui-même n'y faisait encore aucune allusion. Je me lançai donc de préférence sur *sa* traduction de l'*Imitation* qu'on recherchait pour la réputation du traducteur présumé. Il me dit alors que sa « prétendue traduction était l'œuvre d'une main à lui connue, laquelle s'était efforcée de rassembler dans une nouvelle version ce qu'elle avait trouvé de mieux dans les autres ». — Je fus discret sur cette main qu'il semblait ne pas vouloir indiquer : je me contentai alors de l'attribuer à quelqu'un de cette pléiade formée à La Chesnaye d'un certain nombre de ses disciples, devenus illustres sous le nom de Lacordaire, de

Combalot, de Montalembert et de Genoude. Et sur ce que je lui demandai s'il n'avait pas songé à réclamer contre ce faux usage de son nom en tête d'un livre qu'il ne pouvait avouer, il me répondit qu'il n'était pas responsable d'une erreur causée par la contexture du titre ; que l'auteur, de son côté, ne paraissait point tenir à ce qu'on le rectifiât, puisqu'elle n'était en rien préjudiciable à son livre, et que du moment où il voudrait le contraire, rien ne serait plus facile à faire ni plus promptement admis.

« Au reste, ajouta l'abbé de Lamennais, il y a plus, et les « *Réflexions* qui suivent chaque chapitre dans cette traduction, ne « sont pas plus de moi que le corps de l'ouvrage. Il est vrai qu'on « m'avait demandé de les composer, et je l'avais promis : mais le « temps m'ayant manqué, et l'éditeur me pressant, je livrai le peu « que j'avais pu écrire, un autre se chargea du reste, et ce fut une « affaire de librairie de laisser mon nom où le nom de cet autre « aurait pu se poser plus justement. »

Après cette explication si nette, il s'agissait encore de savoir distinguer des autres les réflexions qui étaient vraiment de notre éloquent discoureur. Madame la marquise de Roussy, dont l'intelligente piété égalait les qualités du cœur et de l'esprit, exprima ce désir, et aussitôt M. de Lamennais les indiqua par une petite croix, sur un exemplaire qui lui fut présenté, et à l'aide d'un crayon que je lui offris. Plus tard la liste de ces chapitres me fut copiée et envoyée par mon très-regretté ami M. Desmasures, secrétaire de M. de Roussy, et je les transcrivis dès lors sur l'exemplaire que je possédais. C'est là que je les prends pour les reproduire ici :

Livre Ier : Les *Réflexions* des chapitres 5, 17, 31. — Livre II, celles des chapitres 7, 8, 11 et 12. — Livre III, celles des chapitres 1, 5, 34, 43, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58. — Il n'y en a pas de l'abbé de Lamennais pour le IVe livre.

Ces chapitres, les seuls sur lesquels il ait travaillé, lui avaient-ils plu davantage ?... Lui avaient-ils semblé se rattacher à un ordre d'idées qui l'avaient plus préoccupé que les autres ? Nous ne savons. En les examinant on n'y trouve rien qui ait pu les lui faire choisir de préférence, surtout à une époque de sa vie où n'avaient pas été même soupçonnés les soucis que le malheureux prêtre devait se créer plus tard !.. Il est probable qu'à loisir il avait écrit ces réfle-

xions après la lecture de ces divers chapitres pris au hasard, et qui l'avaient plus frappé selon les dispositions actuelles de son esprit.

Une remarque pénible nous est pourtant inspirée quand aujourd'hui nous relisons ces pages, courtes pour la plupart, et que nous y retrouvons, corroborant la doctrine du pieux et irréprochable auteur de l'*Imitation,* des pensées qui alors étaient si profondes dans les convictions de l'écrivain catholique. Comment se consoler d'avoir vu tomber dès 1830 dans toutes les hérésies et jusque dans le mépris de la foi, celui qui en 1820 affirmait que celle-ci « l'emporte sur la raison qui n'a que des limites très-étroites » (liv. I, c. 5)! Qui ne gémira de ses révoltes contre Rome en lisant de lui cette maxime fondamentale du christianisme : « Aimons surtout la dépendance, les humiliations, les mépris : le salut est un édifice qui ne s'élève que sur les ruines de l'orgueil (liv. I, c. 17). » Enfin combien on regrette qu'au lieu de ces pensées d'ambition déçue, qui exaltèrent son esprit devant les paternelles remontrances du Saint-Siége, il ne se soit pas rappelé ce qu'il avait dit du renoncement à ses propres idées, et de la paix à garder chrétiennement en soi contre les oppositions de ce monde : « Oh ! que de grâces sont le fruit de cette agonie supportée avec une humble patience ! » (liv. III, c. 50.)

Et quand ce même homme nous entretenait à Gap avec tant de calme de ce petit et excellent livre qu'il avait annoté en termes si édifiants, il était sur la route qui le conduisait vers le trône de l'Infaillibité doctrinale : et un an après... il publiait, au mépris de tous ses engagements, ces *Affaires de Rome* qui devenaient le premier signal d'une impardonnable désertion !

Revenu chez moi je me hâtai de me procurer la traduction nouvelle de l'*Imitation* que je ne connaissais encore que par les quelques annonces des journaux. J'eus la première édition qui est datée de 1820, et, à mon grand étonnement, j'y trouvai en titre le nom de M. Eugène Genoude, puis une préface de M. de Lamennais qui ne s'attribuait que le peu des réflexions qu'il y avait pu écrire, affirmant que toutes les autres étaient d' « un homme de beaucoup de talent et d'une rare piété ». Cette édition portait en outre sur le titre : *Traduction nouvelle par M. E. Genoude, augmentée d'une préface et de réflexions par M. l'abbé F. de Lamennais.* Outre que je ne m'expliquai point comment Lamennais avait caché ce nom de

Genoude sous la vague dénomination d'un homme de talent à lui connu, cette dernière phrase contenait un faux évident, et je la signale comme telle aux libraires qui, en la rapprochant de mon récit, n'auront plus qu'à en accuser « la librairie grecque-latine-allemande du n° 12 de la rue de Seine ». C'était là sans aucun doute un de ces leurres peu honnêtes paraissant inventés par certains éditeurs pour tromper le public. Mais on ne s'en demande pas moins comment deux écrivains comme MM. Genoude et de Lamennais ont pu consentir à couvrir de leur silence une telle supercherie. C'est de cette grave imposture qu'est venue si mal à propos aux libraires et aux acheteurs la conviction erronée qu'il se trouve une *traduction de Lamennais*, tous les jours indiquée en de certains catalogues. Pour arriver à populariser ce mensonge, il a fallu que peu à peu on fît disparaître le nom de Genoude du titre où l'a remplacé enfin le nom de son ami. N'est-il pas important que tout le monde le sache, et ne trouve-t-on pas une preuve nouvelle de cette fausse attribution, quand on parcourt les diverses éditions des œuvres complètes de Lamennais, où n'est jamais faite, parmi les ouvrages qu'y énumérent les catalogues, la moindre mention d'une *Imitation* quelconque [1].

Lamennais avait ajouté sous forme de *post-scriptum* à sa préface une petite histoire en quelques sept ou huit pages des traductions antérieures à celle de Genoude. On y trouve, avec les détails que j'ai donnés plus haut sur Jean Cusson et Gonnelieu, lesquels vivent aujourd'hui dans toutes les biographies, un éloge exclusif, bien entendu, de celle qu'il patronnait de son nom, Surtout on y ajoute une critique assez dédaigneuse de ces deux écrivains : je demande la permission de ne souscrire ni à cette critique ni à cet éloge. Le grand écrivain qui loue Genoude de son élégance ne l'empêche pas d'être assez froid et passablement recherché. Le reproche qu'il fait au libraire et au jésuite que je préfère, d'être l'un et l'autre « par trop vieillis et insuffisants de nos jours », n'ôte rien à l'un de sa simplicité toujours claire, à l'autre de sa piété onctueuse et sans prétention. Donc, à la faveur du dessein que j'ai eu de les maintenir à un rang dont ils sont toujours dignes, et des curiosités que j'ai pu apporter

[1] V. le t. XVII du *Bulletin du Bouquiniste* de l'éditeur Auguste Aubry.

dans cette grande controverse, qu'on me passe mes longueurs anecdotiques. Si elles n'éclairaient pas le procès, elles pourraient peut-être en diminuer un peu l'infructueuse aridité.

Poitiers, 6 février 1878.

L'abbé Auber,
Chanoine de l'église de Poitiers,
Historiographe du diocèse.

LA BELETTE

Étude de Zoologie mystique

La belette n'a presque que des caractères odieux dans le mysticisme chrétien. Elle est nommée dans l'Écriture parmi les animaux déclarés immondes et interdits à la table des Juifs pour cette raison. C'est donc dans ces livres sacrés, et en suivant le cours des âges, dans leurs commentaires contemporains des siècles du mysticisme, qu'il faut chercher la cause et la signification morale de cet anathème. On sait que les interdictions réunies au chapitre XIe du Lévitique ont été considérées par les interprètes sacrés de toutes les langues et de tous les temps, comme la figure des vices et des souillures que la loi de Dieu défend aux chrétiens. Pour arriver à l'intelligence du sens de la belette emblématique, il faut donc étudier sa nature, et surtout les caractères physiologiques que l'Antiquité chrétienne et le Moyen-Age lui attribuaient.

Ces temps éloignés semblent avoir confondu quelquefois la belette avec l'animal nommé chez les Grecs *Ictis*, et qui paraît avoir été une espèce de belette sauvage [1]. La belette commune et connue de tous

[1] Aristot., *Hist. animal.*, IX, 6.

L'ictis, dit Aristote, est une espèce de belette sauvage plus petite qu'un chien de Malte, mais semblable à la belette par le poil, par la forme... et aussi par l'astuce des mœurs. (Buffon, t. I, *Hist. nat. du furet.*) Il ajoute qu'il est douteux que l'ictis des Grecs soit la belette ou le furet; c'est plutôt la fouine ou le putois.

Pline, et parmi les docteurs chrétiens, S. Isidore et Rhaban disent que la belette est de deux espèces. « Mustelarum duo genera : alterum silvestre, distans magnitudine. Græci vocant *ictidas*. Harum fel contra aspides dicitur efficax... hæc autem quæ in domibus nostris oberrat et catulos (ut auctor est Cicero) quo-

est la *Mustela* des Latins, la *Moutèle*, *Mostoile*, *Mustèle*, *Mustelette* et *Bielette* des Bestiaires et des autres manuscrits tant romans que franco-normands antérieurs au seizième siècle.

Comme tous les animaux emblématiqnes, la belette a, dans le domaine du mysticisme chrétien, deux points de vue ou côtés distincts : l'un, bon, par lequel elle personnifie des conseils, des qualités ou des vertus ; l'autre, mauvais, par où elle représente des vices. Les bonnes significations lui sont rarement attribuées dans les œuvres de l'art mystique ; elle est envisagée sous les mauvaises, d'abord et avant tout dans les gloses, les homélies, les sermons, les traités théologiques et mystiques de toute sorte, ensuite dans les œuvres d'art de toute nature que l'antiquité chrétienne et le Moyen-Age nous ont laissées.

Nous allons exposer par ordre ces sens ou significations avec leurs motifs.

La belette a représenté :

1° Là où elle est considérée d'après ses bons caractères, l'humilité, la circonspection et la vigilance chrétiennes;

Là où elle est prise en mauvaise part,

2° Le mépris, l'abus de l'audition de la parole divine ;

3° La cupidité, la passion des biens de la terre, la ruse et le larcin qui en sont les effets.

4° La vie odieuse et vagabonde des baladins et des jongleurs.

tidie transfert, mutatque sedem, serpentes persequitur. » (Plin. Secund., *Histor. natural.*, XXIX, 16.)

« Duo sunt genera mustelarum : alterum enim silvestrum est, distans magnitudine, quod Græci *ictidas* vocant ; alterum in domibus oberrans. » (Rhab. Maur., *de Universo*, VIII, 2.)

« Mustela... ingenio subdola, in domibus ubi nutrit catulos suos transfert mutatque sedem... Duo autem sunt genera mustelarum. Alterum enim silvestre est distans magnitudine, quod Græci ἰκτίδας vocant... » (S. Isidor. Hispal., *Origin.*, XII, 3.) et *aliàs*.

I.

LA BELETTE, EMBLÈME DE LA CIRCONSPECTION CHRÉTIENNE.

Envisagée à son bon point de vue et conséquemment prise en bonne part, la belette a une acception correspondante à ces caractères ; elle répondait à la circonspection, fruit de l'humilité chrétienne, à la défiance de soi, à la vigilance et à la prudence nécessaires parmi les tentations de la vie, ainsi qu'à la puissance de ces vertus pour déjouer l'Esprit du mal. C'est qu'elle était réputée seule capable de faire périr le fabuleux basilic, monstre moitié serpent et moitié oiseau, emblème notoire du démon, dont le souffle était délétère, et qu'elle tuait, disait-on, par la seule influence de son odeur. Hugues de Saint-Victor, dans l'un des cent sermons qui nous sont restés de lui et qu'il adressait aux religieux de son abbaye, fait ressortir dans la belette, à côté de la souplesse et de l'agilité de son corps fluet par où elle est propre à la fuite, la finesse en quelque sorte réfléchie que le vulgaire lui prêtait. C'est, dit-il, la figure du chrétien humble, circonspect et pénétrant, rendu capable, en conséquence, de se défier de lui-même, de prévoir les assauts de l'Esprit du mal et de savoir s'en garantir.

Redisons ici en passant, pour ne plus revenir sur ce point, que cette application du premier des caractères emblématiques de la belette se rencontre rarement dans l'art.

II.

LA BELETTE, EMBLÈME DU MÉPRIS OU DE L'ABUS DE L'AUDITION DE LA PAROLE DIVINE.

La fable qui a fait de la Belette l'emblème du mépris et de l'abus dont la parole divine est l'objet de la part des mauvais chrétiens,

[1] « Basiliscus serpentes necat, mustelis tamen vincitur. Per basiliscum recte superbiam diaboli intelligimus : qui et suo flatu serpentes necat, dum multoties nonnullos qui deberent esse prudentes sicut serpentes... per culpam mortificat ;

prouve combien les notions des anciens sur l'histoire naturelle de la Belette étaient imparfaites et erronées. La Belette, assurait-on, concevait et mettait bas d'une manière insolite. Cette fable avait elle-même deux variantes opposées, mais s'accordant en ceci, que sa génération, quel qu'en fût le mode, était invariablement monstrueuse. La première de ces traditions montrait la belette *aure concipiens et ore pariens :* l'autre, *ore concipiens et aure effundens partum* [1].

Quoi qu'il en soit, l'auteur qui s'attribue le nom d'Aristée de Proconèse paraît être le premier qui ait imaginé cette fable. Aristote la rapporte sans l'accepter, mais on en trouve après lui des traces chez les écrivains et les poètes du paganisme. Dans la fable de Galanthis où Ovide montre cette jeune fille métamorphosée en belette pour avoir facilité le laborieux accouchement d'Alcmène par un officieux mensonge, il dit de cet animal :

Quæ, quia mendaci parientem juverat ore,
Ore parit, nostrasque domos, ut ante, frequentat.
(*Metam. IX*, 6).

qui tamen a mustelis vincitur, dum ab illis qui sunt parvi humilitate cordis et longi vel potius longanimes perseverantia boni operis, prudentes acumine discretionis superantur. » (H. à S. Vict., serm. 54, col. 1058-1059, t. III, édit. Migne.)

[1] La première de ces traditions (*aure concipiens et ore pariens*) se lit dans le faux Aristée de Proconèse et dans Aristote :

« Ore quidem parere mustelam multi dixerunt, ut ex philosopho scimus. Sed aure concipere nescio an quisquam dixerit ante Aristeum, qui fabulam videtur sic adornasse, ut mustela delatorum et calumniatorum esset typus. » (Bochart, *Hierozoïc.*, lib. III, cap. 35, col. 1034, li. 62.) — « Alii apud Plutarchum in Isid. statuunt mustelam cum aure ineatur et ore pariat, sermonis generationem referre. » (Bochart, *Hierozoïc.*, lib. III, cap. 35, col. 1035, li. 11.)

L'autre opinion, aussi accréditée que la première et consistant dans une interversion de mots (*ore concipiens et aure effundens partum*), est mentionnée et réfutée dans S. Épiphane, S. Isidore de Séville, d'autres docteurs chrétiens et les Bestiaires du Moyen-Age : « Falso opinantur, dit S, Isidore, qui dicunt mustelam ore concipere, aure effundere partum. » Rhaban Maur dit la même chose et dans les mêmes termes que S. Isidore. On trouvera plus loin, dans notre texte, les citations des Bestiaires. Nous devons remarquer, pourtant, que tout en s'abstenant de croire à ces fables, les Pères de l'Église ne laissent pas de les employer pour se conformer aux traditions accréditées de leur temps, et même d'en tirer aussi les assimilations morales fréquentes dans leurs écrits et surtout dans leurs homélies.

Au quatrième et au septième siècle, Saint Epiphane et Saint Isidore de Séville également, sans ajouter foi à ces fables sur la belette, les mentionnent comme une croyance acceptée, et on les retrouve dans le commentaire hébreu de la Bible [1]. Elles avaient assez de consistance pour avoir été jugées valoir la peine d'être réfutées dans le Traité de l'Univers de Raban Maur, qui, malgré tout ce qu'il renferme d'erreurs, eut une si grande influence et fit autorité dans toute l'Europe au VIIIe siècle [2]. L'auteur Arabe Algiahid les rapporte aussi, et elles sont reproduites avec leur interprétation mystique dans les Bestiaires mss. du XIIe, du XIIIe et du XIVe siècle [3]. Parmi ceux-ci, les uns la donnent conformément à la version du faux Aristée, les autres conformément à celle de S. Epiphane. Nous citerons parmi les premiers, le Bestiaire manuscrit de Richard de Fournival qui appartient au XIIIe siècle : « La Moutele, dit-il, est de tele nature qu'ele conçoit par loreille et faone par la bouche » : et le *Bestiaire* de l'Arsenal, dont l'auteur attribue au prophète Amos, qui réellement n'en dit mot, la mention qu'il donne lui-même de la Belette et de sa légende, s'exprime ainsi ; « Et Amos li propheste dist de la Mostoille, qe la loi comande qe on n'en mangüe mie de sa char, car mult est orde beste : si nos fait chi a entendre sa nature qe ele a en soi, et dit qe elle conçoit par la bouche, et que « *quant ce vient qe ele doit faonner, si s'en délivre par loreille* [4].»

[1] « Ecce insuper inter propria naturæ ejus est hæc abominatio, quod fœmina aure concipit, et ore parit. » (Version d'après le texte hébreu, Bochart, *Hierozoïc.*, lib. III, cap. 35.)

[2] « Falso autem opinantur qui dicunt mustelam ore concipere, aure effundere partum. » (Rhab Maur., *de Univ.*, l. VIII, c. 2, *de Minutis Animalibus.*)

Rhaban Maur est cité parmi les érudits chrétiens nommés à la suite des Pères, dans la préface de la Bible éditée à Rome en 1592, préface réimprimée en tête de l'édition imprimée par M Didot l'aîné en 1735, *ad institutionem serenissimi Delphini.* « S. Gregorius... S. Isidorus... Sophronius quoque vir eruditissimus... Porro qui secuti sunt viri doctissimi, Remigius, Beda, Rabanus,... Anselmus, Petrus Damiani .. Bernardus, Rupertus, Thomas... Bonaventura, cæterique omnes qui his nongentis annis in Ecclesia floruerunt... »

V. aussi M. Ferdinand Denis, *le Monde enchanté*, *Bibliographie*, p. 338.

[3] « Algiahid, hæc invertens, Aristotelem docuisse fingit, in libris *de Generatione animalium*, « fœminas in mustelis ore concipere, et aure parere. » (Bochart, *Hierozoïc.*, lib. III, cap. 35, col. 1033, li. 59.)

[4] *Li Livres des natures des bestes.*

Les Bestiaires du XII$_e$ et du XIIIe siècle parmi lesquels les plus répandus sont ceux de Philippe de Thann et de Guillaume le Normand, rapportent toutes les traditions que nous venons de mentionner sur ces désordres imputés à la nature de la belette. Nous croyons superflu de les citer ici textuellement. Quant à l'origine de la fable, qui, acceptée par le vulgaire des physiologues jusque dans le milieu du treizième siècle, a été la cause de la principale allusion attribuée à la belette dans le mysticisme chrétien, les anciens et les écrivains du Moyen Age l'exposent de deux manières : selon Aristote, la tradition du « faoünement » insolite de la belette serait provenue de ce que les petits de cet animal ayant des proportions exiguës, leur mère, souvent effrayée, les transporte entre ses dents et par moments deux à la fois d'un endroit à l'autre. De là, l'erreur commise par des observateurs superficiels qui sans doute, en voyant la bête effarée déposer ses petits par terre, crurent inconsidérément qu'elle mettait bas [1].

Bochart au contraire attribue cette méprise bizarre à une confusion de nom. Il fait remarquer l'analogie qui existe entre le nom de la belette, *mustela*, avec celui de la lamproie, *mustelus*, et dit que ce mustelus passait auprès des anciens pour engloutir ses petits dans les cavités de sa bouche à la vue du moindre danger, les rejetant dès que le péril avait disparu [2]. Aristote, Plutarque, Athénée, Elien, Oppien, etc., disent la même chose du *mustelus* [3].

[1] « Aristoteles. . eos, qui mustelam ore parere nugantur, non refellit modo, sed et fabulæ originem aperit libri tertii *de Generatione animalium* capite sexto; ubi postquam mustelæ vulvam eodem modo se habere discit quo reliquorum quadrupedum neque fœtum inde posse ad os devenire, addit, natam esse hanc opinionem « ex eo quod mustela catulos parit parvos admodum, eosque ore sæpe « transfert. » (Bochart, *Hierozoïc.*, lib. III, cap. 35, col. 1033, li. 60.)

[2] « At aliud mihi se offert, quod videtur vero similius. Puto ad mustelam translatum, quod in mustelo pisce veteres observaverunt. Quippe etiam ὁ γαλεός seu mustelus piscis, creditur *ore parere*... Et ideo creditur ore parere, quia parvulos suos quandoque in os recipit, inde exeuntes qui vident, hunc partum esse fingunt. » (Bochart, *Hierozoïc.*, lib. III, cap. 35, col. 1033, 1034.)

[3] « Musteli... fœtus suos emissos intra seipsos recipiunt. » (Aristot., *Histor. animal.*, VI, 10.)

« Galeorum fœtus ex utero exeuntes pascunt; rursusque per os intrant. » (Antigon., *Histor.*, 95.)

INTERPRÉTATION.

Les auteurs païens eux-mêmes ont donné, selon leurs idées, une interprétation aux fables que nous venons de rapporter. Aristée montra dans ces circonstances d'une génération odieuse l'image de la calomnie, fruit monstrueux qui éclot des lèvres, et Bochart reproche à cet écrivain d'avoir ajouté de son chef à la tradition du « faonnement par la bouche » celle de la « conception par l'oreille », dans le but de compléter l'allégorie et de la rendre plus frappante [1]. Plutarque, acceptant la légende telle qu'Aristée la donnait et n'y envisageant que le fait en écartant ce qu'il a d'odieux, a signalé dans ses détails l'emblème de transmission de la pensée au moyen du sens de l'ouïe et par l'organe de la voix [2].

Les auteurs chrétiens à leur tour, considérant la conception et l'enfantement insolite attribués à la belette, crurent y reconnaître une image de la prédication reçue par l'oreille et reproduite par la bouche. Ces mots « engendrer, concevoir, enfanter », dans les passages de la Bible où ils sont employés, sont en effet regardés par les saints Pères et les glossateurs comme des figures. Dans la langue du mysticisme, *engendrer* signifie évangéliser et instruire : *concevoir* signifie recueillir en soi la parole sainte et les inspirations

« Plerumque parit mustelus tres catulos, eosque recipit, rursusque evomit. » (Atheneus, lib. VII, 12.)

« Mustelus in mari per os parit. Fœtus (ore) denuo recipit, eademque via revomit, vivos et incolumes. » (Ælian., *Histor.*, II, 55.)

« Dearum (Cereris et Proserpinæ) sacerdotes aiunt mustelum piscem nunquam edere : neque enim mundum esse cibum, quoniam ore parit.

« Eum non ore parere quidam dicunt; sed, insidiarum timore perculsum, catulos suos devorare et abscondere : deinde, metu ablato, vivos rursus evomere. » (*Ibid.*, IX, 65.)

Et videndum, Oppian., *Halieuticon*, lib. I, vers. 749. — Plutarch., lib. *Utra anim.* — Philo, cap. LXIX. — Tzetzes, *Chiliad.*, IV, hist. 126.

[1] « Aure concipere nescio an quisquam dixerit ante Aristeum, qui fabulam videtur sic adornasse, ut mustela delatorum et calumniatorum esset typus. » (Bochart, *Hierozoïc.*, lib. III, cap. 35.)

[2] « Alii apud Plutarchum in *Ibid.* statuunt mustelam cum aure incatur et ore pariat, sermonis generationem referre. » (Bochart, *Hierozoïc.*, lib. III, cap. 35.)

divines ; *enfanter* signifie produire, en raison de l'inspiration ou de l'enseignement reçu [1], des œuvres de justice ou des œuvres d'iniquité, selon qu'on a bien ou mal accueilli ces leçons du christianisme [2]. Ainsi, écouter la parole divine légèrement et sans respect,

[1] Rien n'est plus commun dans les Livres saints que cette figure. C'est dans ce sens que J.-C. est nommé partout dans les Écritures (*Cantic. canticor.*, *passim.*— Évangile, parabole des *Dix Vierges*, etc.) l'époux de l'Église, et c'est dans le même sens qu'il y est parlé de la fécondité de celle-ci. Rhaban Maur, dans son commentaire du 5e chapitre du Lévitique, dit que la génération humaine, si souvent mentionnée dans ce code religieux des Juifs, doit s'entendre mystiquement de la prédication évangélique par le ministère sacré : « Semen autem in doctorali verbo accipi debere multipliciter in hoc Levitico libro pridem demonstravimus. » Le même auteur, expliquant ces paroles de S. Paul (*Galat.*, IV, 7) et d'Isaïe (LIV, 1) : « Lætare, sterilis quæ non paris, erumpe et clama, quæ non parturis, quia multi filii desertæ, magis quam ejus quæ habet virum », dit que cette femme est l'Église, stérile tant qu'elle fut sans époux, sans J.-C. qui est son époux et qu'elle demeura privée de la communication de sa parole divine ; mais que plus tard, unie à lui et évangélisée par cette parole, elle donna à cet époux une multitude de fils : comme au moment où trois mille hommes, et un peu plus tard cinq mille hommes, furent convertis à la foi par la parole apostolique : « Sterilis vere Ecclesia sine viro, Christo, sine ullo sponsi alloquio : sed postquam... est viro juncta, concepit et peperit... quando una die in *Actibus apostolorum* tria millia, et quinque millia hominum crediderunt. » (Rhaban. Maur., *Comment. in Epist. Paul. ad Galat.*, lib. XV, c. 4.)

Cette même métaphore se trouve partout dans les Commentaires. S Isidore de Séville (*in Levitic.*, XXI, 13), expliquant ces paroles du Lévitique : « Pontifex... virginem ducat uxorem.. », montre dans le pontife des Juifs la figure de J.-C. et dans son épouse l'Église, et encore, selon le sens tropologique, l'âme fidèle ; et il explique par la prédication de la parole divine, le saint et mystique commerce de cette union si relevée : « Dicitur quidem et anima sponsa esse... » et après avoir ajouté que le grand pontife des Juifs est le type de J.-C., il poursuit : « Ducat uxorem, animam scilicet, quæ ei (Christo) fide conjungitur. Non contaminabit semen suum, id est, verbum Dei qui in Ecclesia predicatur, sicut in Evangelio scriptum est : « Ne dederitis sanctum canibus neque mittatis margaritas « vestras ante porcos, ne conculcent eas pedibus suis, » etc.

[2] Quelque chose de semblable se remarque dans l'Évangile. J.-C. y compare le chrétien à la vigne recevant du cep, figure de Dieu, la sève qui la rend féconde, et il se plaint, dans Isaïe, de ce que ces fruits sont mauvais. « Ego sum vitis, vos palmites. Qui manet in me, et ego sum in eo, hic fert fructum multum : quia sine me, nihil potestis facere. » (Joan., XV, 5.) — « Quid est quod debui ultra facere vineæ meæ, et non feci ei ? An quod expectavi ut faceret uvas, et fecit labruscas. » (Isai., V, 7.) — Et v. les commentaires.

c'est dans le langage mystique *concevoir monstrueusement* : et agir contrairement à ce qu'elle ordonne, c'est *enfanter d'une manière insolite et contre nature*. Dans la légende de la belette comme dans la parabole de la vigne [1], les lois de la reproduction matérielle servent à symboliser celles de la génération spirituelle qui s'accomplit dans le chrétien par la parole évangélique : opération lente et cachée qui commence par son oreille [2], se poursuit au fond de son cœur, enfin se produit au dehors par les paroles de ses lèvres, puisque, ainsi que le dit S. Jacques en parlant des mauvais chrétiens, la langue est l'instrument funeste de toutes les iniquités [3]. La belette est donc le type du chrétien négligent qui détruit et qui fausse l'ordre de cette génération sacrée en écoutant mal la parole sainte : celui du profanateur qui, après avoir reçu le verbe de vie, en use contrairement au dessein de Dieu par l'abus qu'il en fait : disposition bien opposée à la volonté du Sauveur, qui est que sa parole sacrée soit accueillie des auditeurs avec un saint empressement et gardée au fond de leur cœur comme leur trésor le plus cher, et qu'ensuite elle féconde leurs âmes en leur faisant produire une abondance d'œuvres vivantes.

Il y a peu d'injonctions sur lesquelles le Sauveur ait plus insisté que sur celle-là, et la variété des figures sous lesquelles il la répète témoigne de l'importance qu'il attache à l'imprimer profondément dans l'esprit des hommes. Dans la parabole du semeur qui par son interprétation a une certaine analogie avec la fable accréditée sur la belette, la sainte parole est comparée aussi à une semence, répandue sur un sol pierreux qui la reçoit avidement, mais dans lequel elle ne peut prendre racine. Ce sol infécond et stérile fait allusion, dit Notre-Seigneur lui-même, à ceux qui écoutent la parole

[1] Joan., XV, 5.

[2] Tous les Pères et tous les Docteurs de l'Église emploient cette même figure. S. Bernard, commentant ces paroles évidemment mystiques de l'Évangile « duæ molentes, duæ in agro, duæ in lecto », dit que ceux qui sont dans les champs représentent les prédicateurs et les missionnaires qui sèment la parole de Dieu dans les oreilles des hommes : « Qui sunt in agro, terram colunt, quia seminant verbum Dei in auribus hominum. » (S. Bernard., *de Modo bene vivendi ; — de activa et contemplativa Vita.*)

[3] S. Jacob., *Epistol. cath.*, III, 6.

sainte avec joie, mais en qui elle meurt pourtant sans porter aucun fruit de vie ; *Semen est verbum Dei ; qui super petrosa seminatus est, hic est qui verbum audit et continuo cum gaudio accipit illud : non habet autem in se radicem, sed persecutione... continuo scandalizatur* [1]. Cette action du semeur divin, et la correspondance qu'elle doit trouver dans la docilité de l'oreille, sont littéralement mises en scène par la miniature du Bestiaire de Guillaume le Normand, placée en tête de son sermon sur le hibou, figure des Juifs contempteurs de la parole divine. L'auteur y a représenté, par la divine colombe versant à l'oreille de la sainte Vierge la parole miraculeuse, l'infusion du Verbe divin : et par l'inclination de tête de celle-ci, son acquiescement à l'annonce du céleste messager, « Ecce concipies filium ».

Nous pourrions arrêter ici notre exposition et nos citations sur le mysticisme de la belette prise dans sa seconde acception. Citons néanmoins encore le bestiaire de Philippe de Thann qui, racontant la tradition qui avait cours sur « la mustelète », l'explique comme nous venons de le faire et n'omet pas la circonstance de la satisfaction éprouvée d'abord par les chrétiens tièdes en recevant la parole évangélique, bien qu'ils la méprisent plus tard :

> Issi sunt mente gent ; *volenterivement* (volontiers ; avec joie) :
> *Ohen* (audiunt) *li sermun Dé*, qu'ils ont puis en vilté ; etc.

L'explication est la même dans le Bestiaire de Guillaume le Normand : « A ceste », dit-il en parlant de la Belette :

> A ceste sont aparillié
> Plusieurs ki sont bien entecié
> De bien ouvrer, de bien oïr :
> De la parole Dieu joïr
> Sont curious; moult i entendent
> Et de corage à Dieu se rendent
> E comencent ben à overer,
> A Deu servir e à amer :
> Mès en petit ure recreient
> E ce kil unt oï mescréient,
> E ne sunt mie obediens
> A faire ses comandemens etc.

[1] Matth., XIII, 20, 21. — Marc., IX, 16, 17. — Luc., VIII, 13. — Matth., XXI, 28, 29, 30.

Le Bestiaire de l'Arsenal dit la même chose quant à la première partie de la légende et de son interprétation : mais il n'explique que l'accueil fait d'abord à la parole évangélique par les chrétiens légers ou lâches, et il compare cet accueil à la conception de la belette par l'oreille : « Tel, dit-il, si sont li feel en Dieu qi volentiers rechoivent la semenche de la parole Deu. » Mais, au lieu d'expliquer dans le même esprit le reste de la fable de la belette, il se contente de dire que quand les chrétiens inconstants apostasient par leurs œuvres, ils ne ressemblent plus alors à cette belette, qui avait savouré la parole avec tant de satisfaction, mais bien au contraire à l'aspic, qui se bouche les deux oreilles pour ne pas entendre les sons ni les accents des enchanteurs : Voici ce passage répété par tous les autres Bestiaires que nous avons eus sous les yeux :

« Mais s'il (si les chrétiens) devienent puis in obédient et s'il entrelaisent ce q'il ont oi de Deu, cil ne samblent mie la Mostoile, mais le serpent devant dit qi est apelés aspis : cil serpens garde l'arbre dont li baumes dégoute ...et li véneor (chasseurs) portent estrumens avoec els ...et les font soner por lui endormir. Et tantos q'il ot le son..., il estope (bouche) l'une de ses oreilles del bout de sa keve (queue) : et l'autre frote tant a la tere, qe il la emplie tote de boe. Et qant il est ensi asordi, si n'a garde qe on l'endorme, car il ne puet oïr la vois de l'encanteor qi le vel en dormir.

« Di tel nature sont li rice home qi l'oreille mettent as desirs et l'autre estopent de lor pochiés ; li serpens qi est apelés aspis il estoupe seulement ses oreilles : mais li riche ome cloent lor ex (yeux) por les terienes convoitises et por les rapines : si q'il n'ont oreille dont il voelent oir les comandemens de Deu ; mie œil dont il puisent regarder vers le ciel et penser à celui qi tos nos done bontés et justice. Mais cil qi ore ne le voelent oir loront au grant jor de juise (justice), qant il dira retirés vous malvoit desevres, retirés vous de moi et alés el perdurable fu ki est apareillés al deables et à ses angels. »

Le Bestiaire de Guillaume le Normand réunit, comme celui de l'Arsenal, la légende, l'interprétation et la miniature de l'aspic à celles de la belette, considérant ces deux animaux comme les emblèmes de deux degrés différents du même péché, la *surdité spirituelle*. Le « Sarmun de la belette », qui est le XXVe chapitre de ce

manuscrit, est orné de deux miniatures enluminées aussi curieuses que son texte.

La première de ces miniatures est placée en tête du chapitre : nous y reviendrons tout à l'heure. Plus loin, est la seconde, enclavée dans le texte même, et, à côté de laquelle on lit : *ce est la belette :* cette seconde miniature, par laquelle nous commençons, est la simple mise en scène de la légende ; on y voit avec le texte explicatif du sujet représenté, deux belettes posant sur le sol par leurs quatre pattes, longues, efflanquées, affrontées, et tendant l'une vers l'autre leur long museau.

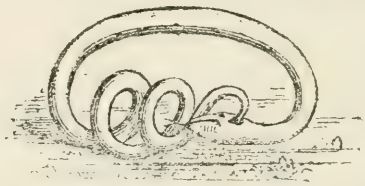
A droite, sur le même plan, est une troisième belette qui paraît lancée à la course, et dont chaque oreille livre passage à un *caïen* (un petit) ; elle met en action ces deux vers du texte :

De la belette est grant merveile
Ke ele enfante par l'oreile, etc.

A gauche, une autre belette tient un petit entre ses dents et semble fuir à toutes pattes ; c'est la mise en scène de la seconde circonstance du texte :

Ceste beste petite mue
Porte ces (pour *ses*) caïens e les remue
Soventefois de liu en liu,
Ne tient mie une place en fiu (au foyer) [1]

Enfin, à côté de ce groupe, un aspic couché sur le côté, presse fortement l'une de ses oreilles contre le sol, de manière à la « *emplir tote de boe* », comme le dit le Bestiaire de l'Arsenal, et, enroulant plusieurs fois son corps sur lui-même, se bouche l'autre oreille avec sa queue. Cet aspic symbolyse là, non pas seulement, comme



les belettes voisines, l'oubli et le peu de compte tenu de la parole sainte qu'on les voit laisser s'échapper, mais la résistance formelle à une parole et le refus de l'écouter. C'est ce que, conformément au Psalmiste [2], l'auteur même du Bestiaire a soin d'apprendre à ses lecteurs. Après avoir parlé, à propos de la belette, de ceux qui abusent de la parole de Dieu et qui la mettent en oubli, il ajoute :

Al serpent ky ad nun aspis
Si sunt comparé celi a.
Si vos dirai coustume a
Icil serpent Ke je vos di
(Ne porquant onques ne le vi
Mès cou est vérités priée) :
Quant ele cuide estre encantée
Par l'encanteor qu'elle criaint

[1] Isidore de Séville dit la même chose, et nous avons cité nombre d'autres passages de divers auteurs qui la reproduisent : « Hæc, ingenio subdola, in domibus ubi nutrit catulos suos, transfert, mutatque sedem. » (S. Isid. Hispal., *Orig.*, XII, 3.)

[2] « Alienati sunt peccatores a vulva, erraverunt ab utero : locuti sunt falsa, furor illis secundum similitudinem serpentis, *sicut aspidis surdæ et obturantis aures suas*, quæ non exaudiet vocem incantantium, et venefici incantantis sapienter. » (Ps. LVII, v. 4, 5 et 6.)

L'une de ses orelles tient
A la tère moult durement,
Et à sa keue, finement
Estoupe l'autre oreille, si
Ke de li ne puet estre oï
L'encantères en nule gnise.
D'autre tel manière resont
Tot li rice home de cest mont;
De ricaices et de péchié
Sont tot encombré et cargié ;
Qnant il oent (entendent) de Deu parler
N'y pevent (peuvent) orelles torner,
Par ricaise sont asourdé, etc.

Segnors, reprend ensuite plus bas l'auteur,

..... pur Deu omnipotent
Ne semblés mie le serpent
Ky ses orailles clot e serre
Od (avec) sa couwe coutre la tiere
Ke ele n'oie lenchanteur. (n'entende)
Quant la parole al Sauveur
Orrés, ne vous estopés mie
Ne la veüe ne loïe :
Aspis crent mult l'enchantement, etc.

Ainsi, l'aspic placé au centre de cette miniature développe et complète, en vertu de son propre mysticisme, la légende et le symbolisme de la belette. Tandis qu'il personnifie l'endurcissement volontaire et la répulsion réfléchie des préceptes évangéliques, la belette représente seulement ceux qui l'oublient, ou en qui elle produit de mauvais fruits bien qu'ils l'aient entendue avec plaisir : *qui verbum audit, et continuo cum gaudio accipit illud* [1]. Cette parole, reçue avec joie, *cum gaudio*, avait paru à nos aïeux rendue très-littéralement dans la légende de la belette par le verbe mystérieux que l'allégorie leur montrait versé dans la bouche de cet animal et par conséquent savouré par lui. La belette marquait ainsi ceux qui, recevant la parole divine *avec joie,* ainsi que le dit l'Evangile, la savourent tout d'abord et semblent disposés à en faire leurs

[1] Matth., XIII, 20, 21.

délices, mais qui la profanent plus tard par l'abus impie qu'ils en font. Rien de plus commun dans la Bible que le trope qui représente les livres saints comme un aliment qu'on savoure : « Que vos discours sont doux à mon palais, Seigneur ! ils ont à ma bouche une saveur plus exquise que celle du miel[1] ! » Une fois dans Ezéchiel, une fois dans l'Apocalypse, on voit les envoyés de Dieu prendre un livre mystérieux qui leur est offert par un ange, le porter à leur bouche, le dévorer (*comedi... voravi*), et en comparer aussi la douceur à celle du miel [2].

La seconde miniature dans l'ordre de notre explication mais la première dans le texte du Bestiaire du clerc Guillaume, est placée, comme nous l'avons dit, en tête du *Sarmun de la Belette*. Cette miniature occupe beaucoup plus d'espace que l'autre et en met en scène le sens tropologique ou moral. Ainsi, on y voit en action, et ceux qui écoutent légèrement la parole sainte et que figure la Belette, et ceux qui refusent de l'écouter et que représente l'aspic.

Le principal personnage est un moine debout, prêchant et semblant bénir de la main droite, sous une porte trilobée dans un édicule à clochetons pyramidaux. En face de lui, à ses pieds, un groupe de moines, assis, écoutent attentivement les paroles qu'il leur adresse. Ce sont les auditeurs fidèles de la parole divine. Les contempteurs, placés plus loin, sont quatre personnages dont deux sont

[1] « Quam dulcia faucibus meis eloquia tua, Domine ! super mel ori meo. » (Psalm. CXVIII, 103.)

[2] « Et dixit ad me : fili hominis... comede volumen istud, et vadens, loquere ad filios Israel. Et aperui os meum, et cibavit me volumine illo... Et comedi illud ; et factum est in ore meo sicut mel dulce. » (Ezech., III, 1, 2, 3.)

« Et abii ad angelum, dicens ei ut daret mihi librum... Et accepi librum de manu et devoravi illum, et erat in ore meo tamquam mel dulce... » (*Apoc.*, X, 9 et 10.)

[3] La *gauche*, par rapport au spectateur, est la *droite* ou *côté d'honneur*, par rapport au buste de Dieu ou à la main divine bénissante et sortant des nuages, qui couronne toutes les moralités en miniatures de ce Bestiaire du clerc Guillaume. Ainsi, ici, par rapport à la figure de Dieu et conformément à l'esprit des textes sacrés, le prédicateur et le groupe d'auditeurs dociles qui l'écoutent, c'est-à-dire les élus et les justes, occupent la *droite*, tandis que les apostats et les démons occupent la *gauche*. Il en est de même dans les voussoirs et les tympans des églises du Moyen-Age.

coiffés du capuchon monastique et qui viennent évidemment de se détacher du premier groupe. Un diable cornu, furtivement embusqué derrière eux, les pousse rudement par les épaules vers le prince du mal, espèce d'Anubis [1] debout, vêtu d'une longue tunique. Celui-ci a déjà saisi de sa droite et étreint vigoureusement la main que l'un de ces déserteurs lui présente, et leur offre à tous, de la gauche, pour prix de leur apostasie, une longue bourse à coulants, espèce de sac colossal dont les mailles laissent briller des pièces d'or. Dans un autre coin du tableau, un moine, attablé à un échiquier, joue aux dès en tournant le dos au prédicateur tandis qu'un autre semble occupé à marquer les points. Un troisième regarde faire et suit d'un œil attentif les coups du hasard ; ceci est la mise en scène des aspics mystiques, c'est-à-dire de ceux qui refusent obstinément d'écouter la parole sainte. L'inspiration satanique est personnifiée, derrière le moine qui joue, par un animal dont l'avant-corps est seul visible et qui paraît être un dragon ; il veille sur un coffre-fort à demi ouvert rempli d'écus étincelants et semble souffler au moine les coups décisifs qui doivent lui assurer un gain criminel. Ce dragon est encore le Diable [2], l' « encantères » qui fascine « totes li rice homes de cest mund » : ceux qui, vient de nous dire le Bestiaire,

De ricaises et de péchie
Sont tot encombrés et cargie ;
Quant ils orent (entendent) de Deu parler.
Ne puent (peuvent) orelles torner,
Par ricaises sont asourdés.... »

Passons maintenant à la troisième allusion de la belette.

[1] Le Démon est effectivement appelé le *chien*, le *grand chien*, dans plusieurs passages de l'Écriture. — V. notre étude sur le *Chien*.

[2] V. notre étude sur le *Dragon*, dans cette *Revue*, année 1861, mois de février, avril et juillet.

III.

TROISIÈME ACCEPTION TROPOLOGIQUE DE LA BELETTE. CUPIDITÉ, AVARICE, LARCIN.

Outre les deux significations que nous venons de signaler, la belette a une troisième acception, qui paraît avoir été très-répandue, si l'on considère combien elle est répétée dans les traités de tout ordre antérieurs au XVIe siècle. A ce point de vue, elle représentait la cupidité, l'avarice ou attachement immodéré aux biens de la terre et le larcin, vice odieux où cette passion conduit quelquefois.

1° La première raison de ces allusions paraît provenir des harmonies et des relations de cet animal avec le sol de la terre, relations qui fournirent au mysticisme des applications dans le goût du tems. On a pu voir, dans nos études sur les bêtes fauves, sur la chauve-souris et la taupe et sur les reptiles et les *poissons qui habitent le fond des eaux*, que le mysticisme chrétien voulant rendre par des figures palpables l'expression *terrena sectantes* souvent employée dans les livres saints pour désigner les hommes charnels et cupides, avait choisi pour type de ces pécheurs et de tous ceux qui font leur unique félicité des biens de la terre, certains animaux que leur conformation ou leurs mœurs attachent de plus près au sol : tels, les bêtes fauves qui creusent la terre de leurs griffes et qui y impriment leur trace ; la chauve-souris qui la rase et ne la perd jamais de vue ; la taupe, qui en fouille le sein et qui en habite les entrailles ; les reptiles qui rampent à sa surface et la pressent de tout leur corps ; tels encore les mollusques et ceux d'entre les poissons qui se complaisent dans la vase ; telle aussi enfin la belette, naturellement basse de pattes, rasant le sol de tout son ventre, glissant sur sa surface plutôt que de la fouler, et qui se pratique très souvent dans son sein une habitation souterraine.

C'est donc dans cet ordre d'idées que fut prise la tradition sur laquelle est fondé ce sens tropologique de la belette, et l'esprit du mysticisme y a ajouté quantité de raffinements.

Ainsi, certains écrivains du Moyen-Age et surtout les orientaux ont prétendu que chacun des animaux terrestres a parmi le peuple

aquatique son homonyme spécial, comme le loup marin, le chien marin, le veau marin, le cheval marin, le dragon marin ou Ictyosaurus etc., et que la belette seule en est dépourvue. Il n'existe pas, disent ces derniers, de poisson appelé « belette », d'où il suit que tandis que les autres animaux sont à la fois marins et terrestres, la belette « n'est que terrestre ». Cette puérilité, que nous ne rapportons ici que parce qu'elle est admise par les écrivains les plus graves et qu'elle eut cours au Moyen-Age, est néanmoins formulée par une fable dans le Lexique talmudique de Buxtorf, dans le Talmud Babylonien, dans le Talmud de Jérusalem, dans Abdollatif de Bagdad etc. La voici, telle qu'elle est consignée dans Buxtorf :

« Les princes créateurs du monde s'étant réunis en conseil pour juger de ce qui manquait à l'harmonie de l'univers, celui de la mer se plaignit du petit nombre d'habitans accordé à son vaste empire. Sa plainte fut trouvée fondée ; on lui permit donc de choisir parmi les animaux terrestres ceux qu'il voudrait pour le peupler. Alors, prenant parmi ceux-ci, il précipita dans la mer des animaux de chaque espèce en leur ordonnant de multiplier. Ainsi tous les animaux de la terre se trouvèrent également dans la mer : seulement, la forme de quelques uns fut changée et garda peu de chose de son caractère primitif. Quand vint le tour de la belette, elle se tint sur le rivage et dit au prince de la mer : « Pourquoi me jetterais-tu de nouveau dans ton empire ? ne vois-tu pas que j'y suis déjà ? » et elle montrait son image, réfléchie au fond de la mer. Satisfait de cette réponse, le prince la laissa aller. De là, continue Buxtorf, l'affirmation des Talmudistes que tous les animaux terrestres ont leur ménechme dans la mer, à l'exception de la belette qui sut échapper par sa ruse au sort commun. Aussi, ajoute cet auteur, la terre est-elle appelée *Choled* parce qu'elle resta en propre à la seule belette, appelée *Chulda* ou *Choled*[1].

[1] Buxtorf, « in Lexico Talmudico ad vocem *Cheled* (la terre). » D'autres écrivains assignent à cette dénomination une autre origine. La marche de la belette est furtive et silencieuse ; « Ces animaux, dit Buffon, marchent toujours en silence et ne donnent jamais de voix qu'on ne les frappe. » Il y a des hébraïsans qui trouvent dans son nom hébreu, *Cholled*, l'expression de cette allure muette. Ils remarquent à ce propos que le Temps s'appelle dans la même langue *Cheled*, parce qu'il fuit tacitement et que sa course est insensible (V. Bochart, *Hieroz.*, tom. I, lib. III.)

On lit aussi dans le Talmud babylonien que « tout ce que la terre compte d'animaux sont également dans la mer, *à l'exception de la belette* [1] ».

Le récit du Talmud hiérosolymitain est identique aux deux premiers. « La Belette, dit-il, est le type des choses terrestres et de ceux qui s'y affectionnent, parce que, tandis que tous les autres animaux terrestres se trouvent aussi dans la mer et qu'il y a beaucoup d'animaux marins qu'on ne trouve point sur la terre, *la Belette, seule entre tous, existe seulement sur terre et n'a point place dans la mer* [2]. »

Ces légendes orientales et d'autres où l'idée dominante est la même ne sont certainement pas à nos yeux les vraies sources de l'allusion assignée à la belette ; elles témoignent seulement que la belette passait chez les Orientaux comme dans les commentateurs catholiques des livres saints et aux yeux des auteurs mystiques du Moyen-Age, pour un animal exclusivement terrestre et plus attaché à la terre par ses rapports avec elle, que beaucoup d'autres animaux. Il n'y a qu'un pas de cette idée aux assimilations tropologiques de la belette, à l'avarice ou amour et cupidité des choses terrestres et par extension à la ruse à qui rien ne coûte pour se les procurer, au larcin, et même à la dissolution, la passion entre toutes la plus animale et la plus terrestre. Nous avons dit que la terre, foulée, pétrie et tondue par les animaux dont la tête, tout le corps et les regards sont inclinés vers elle, représente dans le mysticisme chrétien les choses matérielles et les biens périssables de cette vie, ce qui plaît à l'homme sensuel, ce qui le détourne de la contemplation des choses célestes, en un mot tout ce que l'Écriture réunit sous le nom de *terrena*; et l'on a vu que la belette compte parmi les animaux qui foulent de plus près la terre, qui la pressent de

[1] « ... Quidquid animalium est in terra, esse etiam in mari, sola chulda (la belette, selon S. Jérôme) excepta. » (Talmud Babylonic. Tractat. Cholin., cap. IX, fol. 127.)

[2] « In Talmude Hierosolymitano, initio capitis *De octo Reptilibus*, tractatur eadem quæstio, et a nonnullis respondetur ad ipsum quod jam diximus, terram et terrenos homines cum chulda comparari, eo quod, cum omnia quæ sunt in terra sunt etiam in mari, et multæ sint in mari species quæ non sunt in terra, tamen chulda non est in mari. » (Bochart, *Hierozoïc.*, lib. III, cap. 35, col. 1028-1029.)

tout leur corps ou qui en pétrissent le bourbier : image, selon l'Écriture, des cupides, des avares, des dissolus, c'est-à-dire de ceux qui recherchent les satisfactions les plus basses et les plus matérielles de cette vie [1].

2° La seconde raison qui fait assigner à la belette la signification du larcin, de la cupidité et de l'avarice, prend sa source dans ses instincts. On lit dans les naturalistes du Moyen-Age, que cet animal saisit et cache tout ce qu'il peut dérober, non-seulement d'objets à son usage, mais même de matières précieuses et de bijoux [2]. Les observations de Buffon viennent à l'appui de ces témoignages.

Les chroniqueurs orientaux ont écrit dans le même sens sur cette bête escamoteuse. Le Talmud hiérosolymitain remarque que la belette est pleine d'astuce et de ruse, qu'elle se plaît à amasser, et ce livre présente cet animal comme une sorte de personnification de ce verset de l'Écriture ; « Homo thesaurizat ; et ignorat cui congregabit ea [3]. » « La Chulda, dit-il dans le chapitre intitulé « *Des huit reptiles* » et où sont expliqués à fond les huit reptiles interdits par le Lévitique [4], la Chulda accapare et met en réserve beaucoup de choses, ignorant à qui elle les laissera : semblable à ces enfants des hommes entassant de grandes richesses qui leur échappent au tombeau, et ignorant, quand ils expirent, à qui passeront ces trésors [5]... »

Les mêmes auteurs racontent les finesses et les larcins de la belette dans les apologues que leur fournit leur génie hyperbolique.

[1] « Quæ reptant ergo super terram » hi sunt qui terrena sapiunt, et qui lutulentis pascuntur actionibus. Super pectus sive super ventrem similiter gradiuntur, gastrimargiæ operam dantes .. « Omne quod reptat super terram », id est qui terrena sapiunt. . etc. » (Rhab. Maur., *in Levitic.*, III, 4.)

[2] « E natura ejus est, ut suffuretur quidquid argenti aut auri reperit, quomodo mures solent. » (*Abdollatif baydadensis*, cité par Bochart, *Hierozoïc.*, tom. I, l. III, c. 35.)

[3] Psalm. XXXIX, v. 7 et 8.

[4] « Hæc quoque inter polluta reputabuntur de his quæ moventur in terra : mustela, et mus, et crocodilus, singula juxta genus suum, mygale, et chamæleon, et stellio, et lacerta, et talpa. » (*Levit.*, XI, 29 et 30.)

[5] « Chulda multa attrahit, et relinquit : ignara, cui relinquat. Ita quoque mundani omnes multa attrahunt, et relinquunt ; nescientes cui ea sint relicturi. Quomodo dicitur Ps. XXXIX, 7 et 8, « Congregabit, et nesciet cui ea sit collecturus. » (Bochart, *Hierozoïc.*, t. I, l. III, cap. 35, col. 1029.)

D'autres en racontent sérieusement des anecdotes incroyables, qu'ils donnent pour des vérités. En voici une rapportée par Bochart, d'après Abdollatif de Bagdad :

« Un homme ayant pris le petit d'une belette s'avisa de le mettre dans une cage, de telle sorte que sa mère pût le voir. Celle-ci l'ayant aperçu disparut précipitamment, puis revint portant dans sa bouche un denier qu'elle jeta aux pieds du ravisseur comme pour racheter sa progéniture. Voyant son essai sans succès, elle retourna, puis revint, rapportant un autre denier ; elle en fit autant d'un troisième, d'un quatrième et d'un cinquième. Cette tentative n'ayant pas réussi, elle prit le parti d'apporter l'enveloppe vide qui avait contenu le trésor, comme pour donner à entendre qu'elle avait épuisé toutes ses réserves. Mais après cela, désolée, n'ayant rien obtenu de plus, elle se mit en devoir de se ressaisir des deniers pour les reporter dans sa cachette. Sur quoi, l'homme, saisi de crainte, lui restitua son petit [1]. »

Cet instinct d'escamotage et de réserves clandestines est admis par saint Isidore de Séville, et ce Père en donne la même interprétation. « Qui voudrait, dit-il, manger la chair de la belette ? Par la réprobation mystique dont le Lévitique la frappe, la loi, tout en gardant sa signification littérale, a eu pour objet principal de stygmatiser le larcin... Qui s'aviserait, poursuit-il, de manger du lézard, du stellion, de l'épervier, du milan, de l'aigle, du vautour, du corbeau et de la chauve-souris ? Il est donc clair que, par ces divers animaux, le législateur défend l'inconstance dans la conduite, les souillures du cœur, les rapines et les violences, les voluptés flétrissantes, les crimes ignominieux qui se cachent dans les ténèbres [2].

[1] « Quidam mustelæ catulum cepit et in cavea inclusit, ita ut videret mater. Quæ, cum illum vidisset, abiit, et rediit cum denario in ore, quem coram eo projecit, tanquam catulum redemptura. Sed cum is non dimisisset, profecta rursus alios attulit denarios, donec ad quinarium numerum pervenisset. Et cum vidit catulum suum nondum dimitti, pannum etiam attulit (in quo erant nummi) ut doceret se totum peculium exhausisse. Cumque se non respici animadvertit, ad nummos rediit, ut illos reciperet, sed vir ille, metu perculsus, restituit ei catulum. » (*Abdollatif Bagdadensis*, cité par Bochart, *Hierozoïc.*, tom. I, lib. III, cap. 35, col. 1029.)

[2] « In animalibus igitur mores pinguntur humani et actus et voluntates, ex quibus ipsi fiunt mundi vel immundi. . Quid autem sibi vult quod lex dixit :

« La belette et la souris, dit également saint Cyrille, sont le type des voleurs timides et effarés que tout effraie et déconcerte [1]. »

« La belette, dit Rhaban Maur, *est la figure des voleurs,* ainsi qu'on le voit marqué dans le Lévitique [2]. » Et ailleurs, sur ces mêmes paroles du Lévitique : « La belette, la souris, le crocodile sont classés parmi les animaux impurs ». « Ce n'est pas, dit-il, que le souverain législateur ordonne de les regarder comme impurs par eux-mêmes, car leur prudence est exaltée dans d'autres passages de l'Écriture : mais c'est qu'il y a dans leur nature des actes qui ne conviennent point à la nôtre et qui nous rendent impurs alors que nous les imitons. Ainsi, il est indigne de l'homme de ramper, lui qui doit se tenir debout et à qui il est donné de lever son regard vers le ciel. Ramper sur la terre, c'est, quand il est question de l'homme, commettre des œuvres sordides et s'occuper de choses basses, ce que le législateur a voulu lui faire comprendre en l'assimilant dans ce cas aux reptiles qu'il lui défend [3]... »

« Camelum non manducabis », nisi quod de exemplo animalis vitam damnat informem, et criminibus tortuosam? Cum autem in cibum porcum suemque prohibet, reprehendit cœnosam utique et luteam, et gaudentem vitiorum sordibus vitam... Quis autem corpus mustellæ (*sic*) cibum faciat? Sed furtum reprehendit. Quis lacertam? Sed odit vitæ incertam varietatem. Quis postremo stellionem vesci possit, ut hoc lex magnopere prohibet? Sed maculas mentium execratur. Quis accipitrem, aut milvum, aut aquilam? Sed odit raptores violento scelere viventes. Quis vulturem? Sed execratur prædam de aliena morte quærentes. Sic et corvum prohibet, voluptates vel magnitudinem vitiorum vetat... Quando vespertilionem (interdicit), quærentes tenebras noctis similes errores, etc. » (S. Isidor. Hispal., *in Levitic.*, IX.)

[1] « Mustela et mus, furum referunt timida et imbellia genera atque obstrepera. » (S. Cyrill., cité par Bochart, *Hierozoïc.*, t. I, lib. III, cap. 34, col. 1019.)

[2] « Mustela est furti figura, ut in Levitico demonstratur. » (Rhab. Maur., *de Universo,* VIII, 7.)

[3] « Inter polluta reputabitur... mustela. » Nec nunc Dei creaturam legislator accusans, immunda haberi hæc præcipit animalia... Alio Scripturæ loco... laudata. Sed quædam circa ipsa sunt actiones aptæ irrationabilibus animalibus, quæ nec nobis apta sunt, nec propriæ naturæ sunt, atque propterea quando a nobis continguntur, immundos nos faciunt. Per terram vero repere non est hominum quibus concessum est ut recte incedant, cœlumque respiciant. Quia super terram repere est sordida opera, terrenaque gerere, quæ per differentiam animalium quæ nunc denumerata sunt, legislator significavit. Mustela enim animal est dolosum et valde furti vacans, etc. » (Rhab. Maur., *in Levitic.*, III, 2.)

IV.

QUATRIÈME ALLUSION TROPOLOGIQUE DE LA BELETTE. LES JONGLEURS.

Les auteurs que nous avons eu lieu de citer ici signalent généralement un quatrième ordre d'assimilations, selon le génie de leur temps, entre les mœurs de la belette et les jongleurs de profession, habituellement nomades, souples dans les mouvements de leur corps, dissolus comme la belette et comme elle enclins au larcin. Dans les siècles du mysticisme, les jongleurs remplissaient en effet les rôles les plus méprisés. Réputés bohémiens, idolâtres et magiciens, ils justifiaient d'ordinaire par leurs vices leur mauvais renom. L'histoire les montre perfides, traîtres et capables de tout, vagabonds, dissolus, escroes, ravisseurs, cupides et fourbes. Pleins de ruse et d'effronterie, ils étaient odieux à tous. Comme la belette qui, au dire des bestiaires

> Porte ses caiens (petits) e les remue
> Soventefois de liu en liu
> Ne tient mie une place en fiu.

les jongleurs n'avaient point de demeure fixe ; les récits de ce temps les montrent toujours errants, sans feu ni lieu, prêts à revêtir tous les masques et à accepter tous les rôles. Suivant la marche des armées et se mêlant aux cours des rois et des princes, ils étaient les premiers agents dans les intrigues de tout genre, dans les trames les plus odieuses et dans les trahisons occultes.

Un grand nombre de manuscrits du XIIIe et du XIVe siècle développent ces rapprochements mystiques de la belette et des jongleurs. Un des plus remarquables est la Bible commentée par Pierre Comestor au XIe siècle, manuscrite et enluminée au XIIIe et au XIVe, œuvre qui, toute défectueuse qu'elle soit, régna avec applaudissement sur la science scolastique et sur la théologie elle-même pendant trois siècles [1]. Tels encore les textes et les miniatures des bibles manus-

[1] Cette œuvre est un résumé très-fidèle des commentaires que les Pères et les Docteurs de l'Église ont laissés sur les Livres saints, et aussi l'expression curieuse

crites historiales, des bibles moralisées, des gloses manuscrites et des livres d'heures du même temps.

Dans la bible historiale in-folio manuscrite n° 507, 6,829, de la bibliothèque nationale, on lit ces paroles du Lévitique : « Ces bestes sont ordes a mengier, butor, singe, moustele... etc., [1] » et au dessous, l'explication de ce texte, que voici : « Le butor signifie larrons: le singe deceveurs : *moustele*, *dissolus jongleurs.* » Deux charmantes miniatures dans la marge mettent en action ces deux phrases, c'est-à-dire, l'une le texte, et l'autre la moralité. La première de ces miniatures, celle qui correspond au texte, représente Moïse sous les traits d'un beau vieillard à barbe blanche vêtu d'une tunique blanche flottante, et coiffé d'un bonnet pointu et de couleur rose. Debout, au centre d'un vert paysage, il semble intimer par son geste l'interdiction du Lévitique aux animaux réprouvés, c'est-à-dire à des butors, des singes et des « mousteles », les uns perchés sur les branches des arbres environnants, les autres, groupés à ses pieds.

La seconde miniature, celle de la *moralité*, réunit trois tableaux ou scènes répondant aux vices représentés par les trois animaux du texte : le premier est une scène d'agression : un brigand, d'un aspect farouche, se jette sur un homme sans armes, le saisit vigoureusement et lui porte un poignard à la gorge ; le sang jaillit de la blessure : c'est le *larron* du texte, flétri dans le Lévitique sous le nom du « butor », oiseau de proie au bec crochu. Le second tableau représente un homme accoudé sur un coffre-fort plein d'écus : c'est le *déceveur* du texte, c'est-à-dire, comme on le voit dans d'autres commentaires plus explicites encore du même motif, l'usurier, l'escroc, que le Livre saint stygmatise sous la dénomination allégorique du singe. Le troisième tableau représente une jeune et belle femme vêtue d'une tunique rose, parée avec coquetterie et coiffée avec prétention. Ses cheveux, longs, blonds et soyeux sont nattés en tresses dorées dont aucun voile ne dérobe les ondes. Son attitude peint la mollesse, la langueur et l'afféterie ; elle tient un miroir ovale et

de l'esprit mystique du Moyen-Age. L'immense vulgarisation qu'elle obtint est prouvée par l'histoire du temps, et par les emprunts que lui firent les autres bibles commentées, moralisées, etc. dont la bibliothèque Richelieu possède de précieux exemplaires.

[1] *Levitic.*, XI.

y attache ses regards. Cette femme, c'est la *jonglerie*, la dissolution sous les traits d'une courtisane, la personnification de ces mots, « Moustèle signefie dissolus jongleurs ».

Parmi les bibles moralisées et les bibles commentées qui donnent la même interprétation du même texte du Lévitique, choisissons-en encore deux : l'une est le ms. 7268, l'autre est le ms. sup. 632. A.

Le manuscrit 7268 n'a point de miniature ; on y lit : « Griffon sénefient les mauvès prévos : de ceulx n'a Dieu cure en son paradis ; Butor signefie les larrons, la mustèle, les dissolus jongleurs ». Dans le manuscrit sup. 632 A, la miniature qui est la mise en scène du texte montre « la coquetrille (le crocodile), le singe, la taupe et la mostoille » groupés autour de Moïse, qui, debout en face d'un auditoire composé de Juifs, reconnaissables à leur longue robe et à leurs bonnets pointus, parle et gesticule de manière à faire comprendre que ces animaux sont le texte de son discours. L'autre miniature, qui est la mise en scène de la moralité, représente les mêmes animaux, c'est-à-dire la coquetrille, le singe, la taupe et la belette ou mostoile, sous les traits de personnages humains accomplissant différents actes. Selon cette moralité, « li coquetrille senefie li robeor, li singes li tregetaor, la taupe l'osurier (l'usurier) qui tosjors foille en son avoir ». On voit en effet dans la miniature le voleur, l'escroc, l'usurier, chacun dans son rôle. Le sujet qui répond à « la mostoile » est un jongleur ou une jongleresse en fonc-

tion, ou plutôt la personnification de la jonglerie. C'est un sujet aux cheveux blonds partagés au milieu du front, bouclés et tombant sur son cou. Ce personnage est vu de profil et exécute des tours de souplesse : on le voit marchant sur ses mains ; le buste est entièrement

nu. La taille et le reste du torse, emmaillotés dans un enroulement serré de bandelettes écarlates et terminé en pointe comme celui de la larve de la chenille, se dresse et se dirige en haut, où il forme, bien au-dessus de la tête, une espèce d'arc.

La représentation bizarre que cette miniature met sous les yeux est fréquente dans les anciens manuscrits à enluminures et parmi les bas-reliefs des églises où se trouve la jongleresse. Un personnage semblable figure dans le thème du festin d'Hérode sculpté au sommet de la baie de l'une des portes latérales de la cathédrale de Rouen.

Ici, la scène se déroule dans toute la largeur du tympan. La figure placée au centre est très-apparente. Sa pose est la même que celle de notre jongleur, mais toute convenance est gardée dans la prestance et le costume de cette courtisane de haut parage. Ornée d'une chevelure flottante et frisée, vêtue d'une longue tunique aux plis souples et onduleux, la face dans sa position naturelle et les mains posées à plat sur le sol, Salomé dresse tout son corps vers le ciel; ses genoux repliés en l'air laissent retomber ses jambes d'ail-

leurs modestement unies, et supportent, au niveau du front des convives, une corbeille agencée en manière de chapiteau. Un pain rond, ou une pièce de pâtisserie, ou un fruit de forme sphérique repose dans cette corbeille. La décollation de saint Jean-Baptiste et la présentation de sa tête à Hérode occupent le reste du tympan. On lit au-dessous, en caractères de l'époque, « *hic caput affertur* ». Le tour d'adresse, fort gracieusement exécuté par cette figure de Salomé, aurait-il été en faveur dans les représentations religieuses et théâtrales du XIIIe et du XIVe siècle, dates de la construction du transsept de la célèbre cathédrale?

FÉLICIE D'AYZAC,
Dame dignitaire de la Maison de Saint-Denis.

Partie inférieure du vitrail exécuté par MM. Bazin et Cie pour le palais du Trocadéro.

ENTREVUE DU CAMP DU DRAP D'OR (HENRI VIII ET FRANÇOIS Ier).

BOSCHER, photographe à Amiens.

UNE VERRIÈRE DE MM. BAZIN

AU PALAIS DU TROCADÉRO

M. Bazin, fabricant de vitraux peints au Mesnil-Saint-Firmin (Oise), a été chargé par le Gouvernement d'exécuter, pour le palais du Trocadéro, une verrière représentant l'industrie de la carrosserie et de la sellerie, et l'on a mis à sa disposition l'immense baie latérale du grand escalier de l'aile gauche. Un véritable artiste aime assurément à se mouvoir dans un grand espace et à grouper ses figures sans être gêné par l'étroitesse du plan : mais ici les énormes dimensions d'une superficie de 22 mètres carrés [1] devenaient un réel embarras. M. Bazin s'est habilement tiré d'affaire en superposant deux compositions, consacrées, l'une à la carrosserie, l'autre à la sellerie. Mais le plus difficile était de représenter ces deux industries d'une manière intéressante. Il aurait été trop vulgaire, par exemple, même dans un monument qui temporairement sert d'asile à une exposition rétrospective, de représenter la carrosserie par les voitures qui sont conservées au musée de Trianon, et la sellerie par les curieux harnachements qui figurent dans la collection toute spéciale du palais royal de Madrid. M. Bazin a visé plus haut, il a agrandi le sujet proposé, et l'a incarné, pour ainsi dire, dans deux grands sujets historiques. La carrosserie s'est métamorphosée dans l'*Entrée d'Isabeau de Bavière à Paris* et la sellerie n'est rien moins que l'*Entrevue du camp du Drap-d'Or*. Nous verrons tout à l'heure comment le choix de ces sujets est parfaitement justifié, mais nous n'en félicitons pas moins l'architecte qui a fait mettre au bas de la fenêtre

[1] Les sept travées ont chacune 1m de large ; celles du bas ont 3m d'élévation ; la travée centrale du haut a 2m 92, et les travées latérales, 2m 45.

cette inscription explicative, assez nécessaire au public : *Costumes, carrosserie et sellerie du XIVe au XVIe siècle.* L'artiste-verrier a fait comme les poëtes italiens de la Renaissance auxquels on imposait comme thème obligé de leur improvisation un mot des plus vulgaires et qui le poétisaient aussitôt dans un délicieux sonnet.

M. Bazin s'est rappelé que le premier carrosse introduit à la cour de France l'avait été à l'occasion de l'entrée solennelle d'Isabeau de Bavière à Paris, et son premier sujet fut trouvé. Il est vrai que cette substitution du carrosse à la litière ne devait pas faire de bien rapides progrès. Longtemps les femmes de la cour préférèrent à ces véhicules non suspendus, plus luxueux que commodes, soit la litière, soit la monture d'une ânesse ou d'un cheval. Quant aux hommes, les seigneurs de fiefs étaient intéressés à ce que leurs vassaux fussent toujours prêts à les servir à cheval, et, en 1588, le duc de Brunswick défendait encore à ses gentilshommes de se servir de carrosse. C'est donc ici l'origine et non pas le triomphe du carrosse, ou plutôt, sous ce prétexte, nous nous trouvons en présence d'une charmante scène historique du XIVe siècle où brillent d'un admirable éclat les pittoresques costumes de l'époque, où se dessinent dans le lointain les nombreux clochers des églises et des palais, ce qui nous transporte bien loin de l'académique régularité de la rue de Rivoli et de la démocratique uniformité de nos paletots.

On sait qu'Isabeau de Bavière, âgée de quatorze ans, épousa Charles VI à Amiens, le 17 juillet 1385, et qu'elle ne fit son entrée solennelle à Paris que quatre ans plus tard, pour être couronnée à la Sainte-Chapelle. Oublions un instant les déplorables fruits que porta cette union, pour ne considérer que les splendeurs des fêtes que nous ont décrites Froissart et Juvénal des Ursins. Le peuple parisien a toujours été passionnément avide de réjouissances publiques, et, en 1389 comme en 1878, les décorations des rues pavoisées, l'harmonie des fanfares et les surprises des spectacles lui font oublier les misères du présent et les menaces de l'avenir.

La jeune reine partit de Saint-Denis en carrosse, accompagnée de la duchesse de Bourgogne, de la duchesse de Berry, de la duchesse de Bar, du duc de Toulouse, frère de Charles VI, des ducs de

Bourbon, de Bourgogne, de Berry et de nombreux chevaliers. La route était bordée de douze cents bourgeois à cheval, vêtus de robes rouges et vertes. A Paris, des spectacles merveilleux accueillaient le somptueux cortége. Ici des anges suspendus dans des nuages chantaient de poétiques épithalames ; là coulaient des fontaines d'hypocras, dont la liqueur parfumée était distribuée dans des coupes de vermeil par des jeunes filles coiffées de chapeaux en drap d'or. Devant le couvent de la Trinité, on représentait un grand combat entre Saladin et Richard Cœur-de-Lion. Au Châtelet, c'étaient des jeux emblématiques où figuraient des cerfs, des aigles et des lions. « Le spectacle le plus surprenant, dit Félibien, fut l'action d'un homme qui, se laissant couler sur une corde tendue depuis le haut des tours Notre-Dame jusqu'à l'un des ponts où la reine passoit, entra par une fente ménagée dans la couverture de taffetas dont le pont étoit couvert, mit une couronne sur la tête de la reine et ressortit par le même endroit, comme s'il s'en fût retourné au ciel. »

Le lendemain, la reine fut sacrée et couronnée à la Sainte-Chapelle par Jean de Vienne, archevêque de Rouen, et la journée se termina par une joûte où le roi remporta le prix contre trente chevaliers *du soleil d'or,* ce qui prouve, non pas qu'ils fussent moins habiles et moins forts, mais qu'ils étaient bons courtisans.

Dans la composition de M. Bazin, Isabeau a quitté son carrosse pour monter à cheval, et il est à remarquer qu'elle ne l'enfourche pas. Ce détail est très-archéologique ; car ce fut en 1380 que les dames commencèrent à monter à cheval sur des selles en travers. Anne de Luxembourg, épouse de Richard II, introduisit cet usage en Angleterre parce qu'elle le trouvait plus décent. Sur la droite, nous voyons le roi déguisé, monté en croupe sur le cheval de son chambellan Savoisy. Charles VI, nous dit Froissart, avait voulu voir la fête sans être reconnu, et le soir, avec la reine et les dames, « il fit de plaisants contes des horions qu'il avoit reçus » en troublant le cortége.

Puisque les architectes du Trocadéro voulaient des verrières représentant les diverses industries de la France, on aurait pu, sans sortir de ce règne et même de ces jours de fête, trouver un magnifique thème pour l'orfévrerie. Froissart en effet nous raconte que,

quelques jours après, les magistrats et les bourgeois de Paris présentèrent au roi et à la reine une litière et un brancard chargés de dons de joyeux avènement. On y voyait figurer six plats d'or, deux bassins d'argent, douze trempoirs, douze lampes, une nef, six salières, et deux drageoirs, œuvres d'art raffiné qui avaient coûté à l'échevinage plus de 60,000 couronnes d'or.

M. Bazin avait à représenter une industrie plus modeste, la sellerie. Il s'est très-heureusement rappelé les magnifiques bas-reliefs du Camp du Drap-d'Or à l'hôtel de Bourgtheroulde, où figurent, dans le soubassement du côté gauche, un si grand nombre de chevaux brillamment caparaçonnés, sanglés de selles ouvragées, couverts de riches housses et fièrement empanachés. Il n'y avait pas moyen assurément, dans un cadre restreint, de reproduire la longue chevauchée si bien sculptée dans le palais érigé à Rouen par Guillaume le Roux. Mais il suffisait de mettre en évidence quatre chevaux harnachés exactement dans le style de l'époque, pour atteindre le but qu'on se proposait. Nous sommes au moment où Henri VIII, roi d'Angleterre, et François Ier, montés sur deux destriers andalous, s'abordent et se saluent.

Tout le monde connaît les évènements qui donnèrent lieu à l'entrevue du Camp du Drap-d'Or, fête diplomatique non moins inutile que fastueuse. Mais, comme commentaire de la composition si bien agencée de M. Bazin, on relira peut-être avec plaisir ce passage des Mémoires de Du Bellay et de Fleuranges : « En juin 1520, dit Du Bellay, par le moyen de l'amiral de Bonnivet et de Wolsey, cardinal d'York, fut accordée une entrevue entre leurs deux majestez à cette fin qu'en personne ils peussent confirmer l'amitié faicte entre eux par leurs députez. Et fut pris jour auquel le roy se trouveroit à Ardres et le roy d'Angleterre à Guînes ; puis, par leurs députés fut ordonné un lieu, mi-chemin d'Ardres et de Guînes où les deux princes se devoient rencontrer le jour de la Feste-Dieu. Au dit jour, montez chacun sur un cheval d'Espagne, ils s'entre-abordèrent accompagnez, chacun de sa part, de la plus grande noblesse que l'on eût vue cent ans auparavant ensemble, estans en la fleur de leurs âges et estimez les deux plus beaux princes du monde, et autant adroits en toutes armes tant à pied qu'à cheval. Je n'ay que faire de dire la magnificence de leurs accoustrements, puisque leurs

serviteurs en avoient eu si grande superfluité qu'on nomma la dite assemblée le *Camp du Drap-d'Or...* » « La vue des deux princes fut à grosse difficulté, ajoute Fleuranges. Et feurent trois ou quatre jours sur tous ces débats, et encore y avoit-il à redire deux heures avant qu'ils se virent. La chose entreprise et conclue, feust arrestée la veue des deux princes à ung jour nommé qui fut ung dimanche ; et pour ce que le comté d'Ardres n'a pas grande étendue du costé de Ghines et qu'il falloit que les deux princes fissent autant de chemin l'un que l'autre pour se veoir ensemble, et pour que c'estoit sur le pays du roi d'Angleterre, fut ordonné de tendre une belle grande tente au lieu où la dite vue se fairoit. Ce faict, regardèrent lesditz princes quels gens ils mèneroient avecques eulx et s'accordèrent de mener chacun deux hommes. Et mena le roy de France avecques lui Monsieur de Bourbon et Monsieur l'admiral (Bonnivet), et le roy d'Angleterre avoit le duc de Suffolck qui avoit espousé sa sœur, et le duc de Norfolk... Le roy devoit festoyer le roy d'Angleterre près d'Ardres où il avoit fait dresser un pavillon ayant soixante pieds en quarré ; le dessus de drap d'or frizé et le dedans doublé de velours bleu, tout semé de fleurs de lis de broderie d'or de Chypre. Et quatre autres pavillons aux quatre coings, de pareille despense ; et estoit le cordage de fil d'or de Chypre et de soye bleue turquine, chose fort riche. Je ne m'arresteroy à dire les grands triomphes et festins qui se firent là, ni la grande dépense superflue : car il ne se peult estimer : tellement que plusieurs y portèrent leurs moulins, leurs forests et leurs prés sur leurs espaules. »

Ces données historiques ont été fort bien rendues dans la verrière du Trocadéro. L'artiste a heureusement surmonté les difficultés que lui suscitaient le grand nombre de personnages, la multiplicité des costumes et des armures. Il a su jeter de la variété dans le tableau, et reproduire fidèlement les costumes de l'époque.

Excellent dessin, coloration puissante et harmonieuse, habileté de composition, science archaïque des détails, tout se trouve réuni dans les deux compartiments de cette admirable verrière qui, chose assez rare, satisfait tout à la fois l'archéologue et l'artiste. Elle fait grand honneur à M. Grellet qui a composé les cartons et à M. Revel qui a exécuté la peinture.

En raison de cette décoration, M. Bazin se trouve tout à la fois

fournisseur et exposant : fournisseur, parce que la verrière est posée d'une manière définitive dans un palais qui doit survivre à l'Exposition; et exposant, parce qu'il doit concourir avec les autres peintres-verriers pour les récompenses. Nous sommes certain d'avance qu'elles ne lui manqueront pas.

Ce n'est point d'ailleurs la première fois que M. Stéphane Bazin se distingue par des œuvres éminemment remarquables. L'établissement qu'il dirige aujourd'hui avec son gendre M. Gros, chevalier de l'ordre de S. Grégoire, a été fondé en 1845 par M. Bazin père qui était le type de l'homme de bien. Depuis sept ans, la direction spéciale des travaux est confiée à M. Cordier, aidé dans son œuvre par le précieux concours d'artistes dessinateurs et peintres qui, la plupart, exposent annuellement au Salon.

On peut juger du mérite des travaux qui sortent des ateliers de Mesnil-St-Firmin en visitant les nombreuses églises que la maison Bazin a enrichi de splendides verrières, surtout dans le Pas-de-Calais [1], la Somme [2], l'Oise [3], le Nord [4] et la Belgique [5]. Nous mentionnerons surtout les quinze récentes verrières de l'église des Pères Maristes de Tourcoing, consacrées aux mystères du Rosaire et dont on ne saurait trop louer l'harmonie des tons et l'expression religieuse.

Que M. Bazin persévère dans cette voie ; qu'il continue à s'entourer d'artistes d'élite ; qu'il lutte énergiquement contre la tendance des acheteurs à abaisser les prix, ce qui conduit fatalement à l'abaissement des produits, et il prendra un rang de plus en plus élevé parmi les fabricants qui font de leur profession un art et non pas un métier, et qui perpétuent dans nos églises les glorieuses traditions du Moyen-Age.

J. Corblet.

[1] Notre-Dame de Boulogne, Billy-Montigny, Burbure, etc.

[2] Favières, Vignacourt, Neuville-Coppegueule, etc.

[3] Cathédrale de Noyon, Hardivillers, Ercuis, etc.

[4] Église des Pères Maristes de Tourcoing, église de la Gare à Cambrai, Wallers, etc.

[5] Liége (Saint-Denis et église des Pères Rédemptoristes), Mouscron (Dames de Sainte-Marie), Templeux, Monceau-sur-Sambre, etc.

NOUVEAUX

ÉCLAIRCISSEMENTS SUR L'ORANTE

DE L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE

A PROPOS DU TROISIÈME VOLUME DE LA *ROMA SOTTERRANEA*

—

PREMIER ARTICLE

—

La publication faite par M. de Rossi d'un troisième volume de sa *Roma Sotterranea* est un événement qui ne saurait être passé sous silence dans la *Revue de l'Art chrétien*. Plus encore que dans les précédents [1], les questions artistiques n'apparaissent dans ce volume que sur un plan secondaire relativement à l'histoire tout entière de l'Église pendant les premiers siècles, sur lesquels l'éminent auteur jette un si grand jour. Au point de vue cependant tout spécial qui nous occupe, ce qui pour lui n'est que secondaire, n'en est pas moins pour nous d'une importance majeure. C'est à lui en effet que nous devons sur l'Art chrétien, dans la même période, nos notions les plus sûres, soit que nous les lui ayons empruntées tout entières, soit qu'il ait confirmé ce que nous n'avions pu qu'entrevoir. Aussi aurions-nous voulu dépouiller cette nouvelle série de documents aussitôt son apparition, afin de nous en prévaloir sans retard pour ratifier ou pour compléter nos propres études. Mais, obligé de nous livrer à d'autres soins, nous n'avons pas su prévenir des malentendus d'où il est résulté que plusieurs mois se sont passés avant que nous ayons pu prendre même une première connais-

[1] *Revue de l'Art chrét.*, t. IX, 1865, p. 320; t. XII, 1868, p. 481; t. XIII, 1869, p. 60 et 177.

sance d'un livre si intéressant pour nous, et ce n'est surtout que trop tardivement à notre gré que nous venons en parler.

Pour entrer au vif dans l'appréciation et l'analyse d'un ouvrage où tant de science est maniée avec une sagacité qui va jusqu'au génie, il faudrait être soi-même versé dans l'épigraphie, la philologie, et toutes les connaissances qui servent à éclairer l'histoire. Ne pouvant y prétendre, nous n'avons directement en vue que de tirer de cet ouvrage quelques éclaircissements complémentaires sur des questions que nous avons nous-même traitées, et spécialement sur une de celles dont nous avons le plus souvent entretenu les lecteurs de cette *Revue*, la pleine signification de l'*Orante*, c'est-à-dire de la figure le plus souvent répétée dans les monuments de l'Art chrétien primitif, après celle du Bon Pasteur, à laquelle on l'associe avec une insistance elle-même très-significative. Aux données fournies à ce sujet par M. de Rossi, soit dans ce nouveau volume, soit dans ses publications antérieures, nous joindrons tout ce qui nous est venu d'autres renseignements sur la même matière, tout ce qui nous a été suscité de nouvelles réflexions.

Nous répondrions mal cependant à l'attente de nos lecteurs si, leur parlant de ce volume de la *Roma Sotterranea*, nous ne leur donnions pas de son contenu, un aperçu au moins sommaire et provisoire, et c'est par là que nous allons commencer.

I.

Le volume dont nous avons à rendre compte achève de former, avec les deux précédents, un tout si satisfaisant, que l'auteur, fût-il mis aujourd'hui, ce qu'à Dieu ne plaise, dans l'impossibilité de poursuivre l'exécution du vaste plan qu'il a conçu, il aurait laissé cependant après lui une œuvre vraiment complète. Elle est complète relativement à l'étude et à la description du cimetière de Calixte, à ses origines, ses annexes, ses limites, son histoire, ses dispositions, les monuments qu'il contenait ; relativement aussi aux notions qui lui sont communes avec le surplus des souterrains sacrés, tous compris désormais sous le nom de catacombes, et dont il était non-seulement le plus important, mais encore le type par excellence.

En effet au temps où saint Calixte, premier diacre de l'Église romaine, sous le pontificat de saint Zéphyrin, en fut l'administrateur, à ce titre même de premier diacre, ce souterrain sacré désigné officiellement et par antonomase sous le nom même de *cimetière*, conserva ce nom tant que dura l'organisation primitive de l'Église mère dont il était comme l'un des pivots.

On savait par l'histoire que, à partir de cettte époque, la situation des lieux et les circonstances ne permettant plus de continuer avec sûreté d'ensevelir les Papes près du tombeau de saint Pierre, sur les versants du Vatican, ce cimetière de Calixte était devenu la nécropole pontificale; on savait aussi qu'à proximité de la crypte papale, sainte Cécile avait reçu la sépulture; mais une grande incertitude était venue relativement au site précis et aux délimitations de ce précieux souterrain et de ses dépendances. On confondait le cimetière de Saint-Calixte avec celui des *Catacombes* proprement dites où avaient été déposés pendant un certain temps les corps des apôtres saint Pierre et saint Paul et qui s'étend immédiatement autour de la basilique de Saint-Sébastien.

Nos lecteurs savent très-bien comment M. de Rossi, non pas fortuitement, mais guidé par des documents dont ses devanciers n'avaient pas su tirer le même parti, a réussi à découvrir la vraie nécropole papale et la vraie crypte de Ste-Cécile, par conséquent à détruire tous les doutes, et à faire disparaître toutes les confusions qui s'étaient établies. A proximité de ces sépultures, avait été creusée plus anciennement la crypte de Lucine, avec laquelle il paraît clair qu'elles avaient des corrélations d'origine. Dans les dépendances immédiates de cette crypte furent ensevelis, par des raisons particulières, les papes S. Corneille et S. Sixte II, en-dehors de la chambre sépulcrale spécialement destinée aux pontifes, et, des communications ayant été établies entre ces différents souterrains, ils n'en formèrent plus effectivement qu'un seul, sous une désignation commune.

Successivement, pour l'ensevelissement des chrétiens ou pour leur créer des lieux de réunion près des tombeaux des pontifes et des martyrs, près des tombeaux aussi de leurs proches, d'autres excavations furent creusées dans les environs, d'autres encore furent la continuation directe du cimetière même de S. Calixte : nous

parlons de travaux exécutés au milieu et à la fin du IIIe siècle, puis pendant tout le IVe, postérieurement à ceux qui constituent le cimetière proprement dit. Tous ces souterrains, rattachés définitivement entre eux par des communications plus ou moins tardives, peuvent être considérés comme formant un ensemble compris lui-même tout entier sous le nom, entendu plus largement, de cimetière de S. Calixte. Cependant, eu égard à leurs différentes origines et à leurs délimitations particulières, on peut les distinguer sous des noms qui leur sont propres à chacun ; tels sont, le cimetière de Sainte-Sotère, l'arénaire de Saint-Hippolyte, et d'autres régions souterraines qui, faute d'aucune dénomination ancienne, sont désignées par M. de Rossi sous les noms de région libériane, de labyrinthe, etc.

L'auteur, dans ses deux premiers volumes, s'était attaché principalement à la crypte de Lucine et au cimetière même dont S. Zéphyrin et S. Calixte furent les principaux fondateurs. Dans ce troisième volume, son étude se porte d'abord sur les annexes dont nous venons de parler ; il revient ensuite aux questions dont la solution est nécessaire pour se faire une idée juste des catacombes en général.

Il avait précédemment éclairci la confusion qui s'était établie entre Ste Sotère, la vierge et martyre, qui souffrit la mort sous Dioclétien, et à laquelle S. Ambroise, qui la célèbre, se rattachait par les liens d'une proche parenté, et le Pape S. Soter, enseveli comme tous les prédécesseurs de S. Zéphyrin, dans le cimetière du Vatican. Il la fait connaître comme la vraie titulaire d'une petite basilique dont les restes subsistent à la surface du sol, et du souterrain avec lequel cette construction était en connexion directe.

Il est aujourd'hui bien connu que les arénaires ou carrières de sable sont tout à fait différentes des catacombes, mais l'on a pu rattacher des lieux de sépulture chrétienne à des arénaires, et, sous le nom d'arénaire de St-Hippolyte, sont compris en effet et une ancienne carrière de sable, et une vraie catacombe à laquelle l'arénaire a servi de point de départ ; dans cette catacombe ont été ensevelis et ont été honorés les restes de tout un groupe de martyrs connus sous le nom de martyrs grecs, à la tête desquels se trouvait un saint Hippolyte très-distinct de plusieurs autres saints du même nom qui, pourtant, ont été confondus entre eux. M. de Rossi donne les

actes inédits de ce saint et de ses compagnons et il en justifie le contexte par l'inspection même de la catacombe qui leur doit son origine.

Il donne le nom de région libériane à un ensemble de souterrains qui ont été creusés principalement au temps du pape Libère et qui, se distinguant par l'ampleur des dimensions, soit pour les corridors, soit pour les *cubicula* adjacents, accusent pour l'Église romaine une époque de paix et de prospérité ; cependant ils contenaient les restes d'un martyr, ceux du diacre Redemptus, mis à mort par les ariens au temps de Constance, et une inscription retrouvée en cette région, comparée à une autre inscription qui appartenait au cimetière de Ste-Sotère et à d'autres indications, donne lieu de penser que les restes du pape S. Caius primitivement ensevelis dans celui-ci, puis transportés dans la crypte papale, le furent ensuite au sein de ces excavations plus récentes, pour satisfaire à la dévotion des fidèles qui attachaient un si grand prix à reposer près du corps des saints.

II.

Après avoir parcouru et décrit ces différentes régions de la grande nécropole, recueilli, manié, examiné, coordonné tous les débris qui leur restaient après les dévastations successives qu'elles ont subies, M. de Rossi revient aux questions générales dont la solution est nécessaire pour se faire une idée juste des catacombes.

L'usage des sépultures souterraines n'avait pas été adopté par les premiers chrétiens d'une manière exclusive ; on a retrouvé en divers lieux des cimetières qu'ils avaient établis extérieurement. La superficie du sol était comprise comme faisant partie du terrain sacré qui constituait chaque cimetière autour de Rome comme ailleurs. Au temps même des persécutions, il paraît que des chrétiens y furent ensevelis, principalement à l'entrée extérieure des souterrains, et c'était là qu'étaient placés, du moins en plus grand nombre, les sarcophages, quand on adoptait ce mode d'ensevelissement. Or, l'on sait qu'une partie de ces monuments, de ceux surtout qui ne portent aucune empreinte évidente de christianisme, sont antérieurs au triomphe de l'Église. Des bâtiments élevés dans l'enceinte

et à l'extérieur des cimetières servaient non-seulement à l'habitation des gardiens, mais aussi aux assemblées des chrétiens en temps de paix et même au temps des premières persécutions, qui pouvaient atteindre les fidèles individuellement, sans que l'association chrétienne fût par trop troublée. Il arriva même que les chefs de l'Église habitèrent ces bâtiments, et lorsqu'il est parlé dans l'histoire d'un cimetière comme lieu d'habitation, il ne faut pas l'entendre absolument dans le sens qu'on se cachait dans le souterrain. Le pape Libère habita le cimetière de St-Calixte à une époque où il n'y avait plus lieu de se cacher. Généralement les constructions élevées dans les cimetières furent confisquées ou mises en ruine pendant la persécution de Dioclétien, mais l'Église, en vertu des édits de Constantin, en avait recouvré la possesion. Alors furent élevées ou reconstruites des basiliques correspondant extérieurement aux sépultures les plus vénérées dans les profondeurs du sol, et souvent même les reliques des martyrs furent transportées dans ces monuments extérieurs où elles étaient mises plus à portée des fidèles. Il subsiste encore, à la superficie du cimetière de St-Calixte et de ses annexes, les restes de deux de ces sortes de monuments. Nous avons dit que M. de Rossi avait restitué à l'un d'eux le nom de Sainte-Sotère, l'autre est celui de Saint-Sixte et Sainte-Cécile. L'un et l'autre avaient trois absides et une courte nef. L'auteur prouve que la basilique de Sainte-Sotère, spécialement, dans le système de sa première construction était ouverte sur le devant et qu'elle servait ainsi pour la célébration du divin sacrifice, l'officiant et les ministres du sanctuaire étant à couvert, en présence d'une nombreuse assistance qui demeurait en plein air.

On comprend en effet que dans les *cubicula* mêmes des catacombes, si spacieux qu'on les ait faits quelquefois, relativement, pour contenir quelques fidèles de plus, ceux-ci ne pouvaient cependant s'y rassembler qu'en très-petit nombre à la fois. Ils s'y réunirent ainsi effectivement dans trois buts bien distincts qui répondent aux trois états de l'Église, tout à la fois militante, souffrante et triomphante. Ils y venaient pour honorer les martyrs, pour soulager et délivrer par leurs prières le commun des fidèles, et, en temps de persécution, pour participer furtivement aux saints mystères. En temps de paix ou seulement de tolérance, avant même le triomphe de l'Église, ce

troisième motif n'existait pas, il cessa d'exister totalement après Constantin. Les deux autres au contraire continuèrent d'attirer les fidèles dans les profondeurs des catacombes. Les décorations (peintures, stucs, revêtements de marbre), dont furent honorées depuis lors les sépultures des martyrs sont exclusivement propres aux *cubicula* dits historiques, parce que l'histoire en a conservé le souvenir à raison du concours de pèlerins qui, jusqu'au VIIIe siècle, continuèrent de les fréquenter.

Vers le milieu du IVe siècle, furent taillés dans le tuf et spécialement dans la région à laquelle M. de Rossi a donné le nom de libériane, cette succession de grands *cubicula* très-réguliers dont l'usage ne peut s'expliquer que par des réunions de familles et d'associations, afin de prier pour les morts ensevelis dans cette partie des souterrains, postérieurement à l'ère des persécutions.

Jusqu'au pontificat de saint Damase, on continua en effet à préférer les sépultures souterraines, par ce motif principalement qu'elles étaient plus rapprochées de celles des martyrs. Ces sépultures privées étaient susceptibles d'ornementatations analogues à celles des époques précédentes, et une partie des peintures de la *Roma sotterranea* datent de cette dernière période, sans se confondre avec celles des sanctuaires historiques, exécutées dans le but d'honorer les saints devenus l'objet d'un culte public.

Mais bientôt après, S. Damase fit en sorte qu'on préférât aux sépultures souterraines, celles qui avaient lieu à la superficie du sol, afin d'éviter les dégradations auxquelles les souterrains sacrés étaient exposés par l'effet de ce zèle poussé souvent jusqu'à l'indiscrétion, pour reposer plus près des lieux vénérés, d'où il est résulté, par exemple, que beaucoup d'anciennes peintures sont coupées pour faire place à des *loculi* nouveaux. Ce grand pape persuada aux fidèles, qu'être enseveli, bien qu'à ciel découvert, dans l'enceinte du cimetière où reposaient les martyrs, c'était reposer près d'eux, et les sépultures extérieures se multiplièrent selon un système tout particulier, que le texte et les planches du volume dont nous rendons compte, font très-bien comprendre. Ce système d'ensevelissement, concurremment avec l'usage des sarcophages, prévalut alors à l'exclusion des ensevelissements souterrains, et celui-ci cessa, entièrement

— les dates consulaires des inscriptions en font foi — à partir du sac de Rome par Alaric en 408.

Les ensevelissements à la surface des cimetières continuèrent concurremment avec la vénération pour les *cubicula* historiques des martyrs jusqu'au milieu du VIe siècle : les dates certaines qui l'attestent vont jusqu'à l'année 560, mais ne vont pas au-delà. Rome, prise et reprise cinq fois par les généraux de Justinien et par les Goths, avait été alors réduite à un tel état de dépopulation et de ruine, ses anciens cimetières étaient devenus si peu abordables, que l'on cessa d'y ensevelir et qu'un nouveau lieu de sépulture établi dans l'enceinte de la ville sur le mont Esquilin suffit aux besoins de sa population décimée.

Les corps des martyrs étaient cependant restés à leur place dans les catacombes, on travailla encore à orner les lieux où ils étaient vénérés à la fin du VIIe et au VIIIe siècle ; les peintures de cette époque qu'on y retrouve en sont la preuve, mais les dépradations des Lombards en achevèrent la ruine, et les pontifes s'efforcèrent de retirer les reliques des héros de notre foi du milieu des décombres où elles ne pouvaient plus rester décemment. Depuis lors, les catacombes dépouillées, désolées, restèrent dans l'état d'abandonnement où Bosio les retrouva au commencement du XVIIe siècle, sans qu'on soupçonnât les trésors qu'elles renfermaient encore comme archives de l'Église primitive.

III.

L'administration des cimetières tenait une grande place dans l'organisation ecclésiastique de l'Église romaine, dans les temps dont nous parlons; cette administration était confiée immédiatement aux sept diacres, et les cimetières étaient à cet effet répartis en autant de régions, correspondant à un pareil nombre de divisions dans la ville même, divisions à l'usage spécial des chrétiens et qui ne répondaient pas absolument aux divisions civiles. Le premier diacre qui avait l'intendance sur le cimetière principal, avait aussi la superintendance sur tous les autres. Tous les employés préposés sous la direction des

diacres aux soins des cimetières, paraissent avoir été confondus sous le nom de *fossores* et avoir fait partie de la hiérarchie ecclésiastique comme un ordre, que M. de Rossi pense n'avoir pas été différent de celui des portiers. Sous ce nom de *fossores* il faut d'ailleurs comprendre les directeurs des fouilles, qui étaient de véritables ingénieurs, et non pas de simples ouvriers. Il y avait toute une législation, comme tout un personnel propre à ces lieux sacrés; tout cela se modifia avec le temps et, sous le nom de *mansionarii,* on voit apparaître des dignitaires ecclésiastiques qui semblent avoir remplacé en tout ou en partie l'administration des diacres.

Alors au cimetière s'étaient rattachés divers établissements de bienfaisance, des hospices pour les pauvres, pour les pèlerins, puis de véritables monastères, et enfin toute une population de marchands et d'artisans attirés par l'attrait des gains qui se rencontrent partout où il se fait un concours de peuple. Il en est résulté que des cimetières ont été le noyau autour desquels se sont formés des bourgs et des villes; tel a été le bourg de Saint-Paul sur la voie d'Ostie, maintenant réduit au monastère de bénédictins; le *Borgo*, qui est devenu un quartier à Rome, autour du Vatican. A Nole, l'ancienne ville ayant disparu, une ville nouvelle s'est formée autour de son ancien cimetière sous le nom même de Cimitile.

L'importance des catacombes comme archives tient par-dessus tout aux inscriptions tumulaires qu'on y a trouvées au nombre de douze ou quinze mille: malheureusement elles ont été pour la plupart dispersées, à la suite des fouilles faites sans assez de discernement pendant plus de deux siècles et demi; privées des inductions que l'on pouvait tirer de leur situation, de leur rapprochement, elles ont perdu une grande partie de leur intérêt. M. de Rossi, à considérer les fragments qui sont restés sur place, n'opère, on peut le dire, que sur des débris de débris, mais il sait en tirer un parti merveilleux ; les conjectures pour lui ne sont que des fils qui le dirigent et l'amènent à trouver des éléments de vraie démonstration.

Les peintures, parmi les monuments des catacombes, tiennent en importance le premier rang après les inscriptions. Pour nous, au point de vue de l'art, elles le tiennent même absolument et sans restriction; elles ont d'ailleurs sur les inscriptions cet avantage

qu'elles sont restées sur place, quand elles n'ont pas été détruites; mais beaucoup l'ont été, d'autres ont considérablement souffert depuis qu'elles furent découvertes au XVIIe et au XVIIIe siècle, et alors les planches incorrectes des ouvrages qui en ont rendu compte ne peuvent en donner qu'une connaissance incomplète. Par cela même, celles de M. de Rossi, faites avec toute l'exactitude possible sous sa direction, acquièrent un prix d'autant plus grand qu'elles apprennent par la comparaison, quand le sujet est le même, dans quelle mesure on peut se fier à ses devanciers. Dans beaucoup d'autres de ses planches, il publie des peintures inédites qui offrent un plus grand intérêt encore.

Outre les inscriptions et les peintures, on a trouvé dans les catacombes une multitude d'objets de toutes sortes, ustensiles domestiques, objets de parure, objets d'art, monnaies, etc. Les fonds de verre à figures dorées, les lampes de toutes sortes qui en sont sorties ont fourni seules la matière d'ouvrages considérables. Ces objets si divers, capables de remplir plusieurs musées, sont malheureusement aujourd'hui trop dispersés eux-mêmes, sans indications de provenance, pour qu'on puisse en obtenir tout le parti qu'on aurait dû en tirer ; cependant l'étude ne laisse pas que d'en être fructueuse, et au point de vue de l'histoire et au point de vue de l'art. M. Raoul Rochette avait soutenu que ces objets, en général, avaient été déposés dans l'intérieur des sépultures à la manière des païens qui entouraient les morts des objets dont ils s'étaient servis, comme si ils avaient pu leur être utiles encore dans une autre vie, usage auquel on doit d'avoir retrouvé tant de restes de l'antiquité. M. de Rossi établit que les chrétiens, généralement, ne l'avaient point adopté et que les objets dont il s'agit avaient été pour la plupart fixés à l'extérieur des sépultures, seulement comme moyen de reconnaissance et pour en indiquer la place, sans rapport formel, par conséquent, avec les habitudes du défunt et ses croyances. Le plus souvent c'était des débris, alors de nulle valeur ; les objets de prix n'y figuraient que par exception. L'auteur constate au contraire que les fioles contenant du sang ont été déposées dans les sépultures en des conditions toutes différentes et pour attester le martyre, dont elles demeurent une indication non douteuse.

Ce volume se termine, pour la part de M. le Commandeur de Rossi,

— sans parler du travail correspondant de M. Michel de Rossi, son frère, où celui-ci poursuit ses études géologiques et topographiques sur les parties des catacombes décrites à un autre point de vue dans le corps principal de l'ouvrage — par l'étude et la description d'un petit cimetière rural. Ce cimetière était celui de Générosa qui s'était établi auprès d'un temple et d'un bois sacré abandonnés, lorsque cessa au IIIe siècle l'association des frères Arvales et autour des restes vénérés depuis lors au contraire des saints frères Simplicius et Faustinus et de sainte Béatrix leur sœur, martyrisés sous Dioclétien. Ce cimetière a été retrouvé presque intact, ce qui donne lieu, par la comparaison avec la plus importante des nécropoles romaines, de jeter un jour de plus en plus complet sur un mode de sépulture qui joue un si grand rôle dans les annales de l'Église. On y trouve aussi des données précieuses sur la population des campagnes romaines, avant qu'elles n'eussent été dévastées par les barbares, et à raison de la proximité du bois et du temple païens, des éclaircissements non moins pleins d'intérêt sur la disparition du paganisme et la manière dont furent traités ses restes après le triomphe de la religion chrétienne.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

(*A suivre.*)

ESSAI ARCHÉOLOGIQUE & HISTORIQUE

SUR

SAINT-GEORGES-DE-LACOUÉ ET SUR SAINT-FRAIMBAULT-DE-GABRONE

(Sarthe)

—

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE *

—

CHAPITRE VI.

LES SEIGNEURS.

Seigneurs de Clermont-Saint-Georges, de Saint-Siviard, et de la Chênuère.

Clermont-Saint-Georges. — La seigneurie de paroisse était annexée à un fief situé dans le bourg de Saint-Georges, relevant directement de la baronnie de Lucé, qui elle-même était du ressort de celle de Château-du-Loir, comme le prouve un aveu rendu le 7 août 1406 au comte du Maine par Brisegaud de Couesmes, baron de Lucé.

Il résulte de cet aveu que Jean de Clermont, écuyer, doit foi et hommage simple à la baronnie de Lucé à cause de sa terre et appartenances de Saint-Georges de Lacoué tant en fief comme en domaine, et vingt sols tournois de taille quand elle échoit, deux mois de garde et deux charrois à bœufs par an [1].

* Voir le numéro de Janvier-Mars 1878, p. 79.

[1] Archives nationales, *collection des aveux d'Anjou et du Maine,* registre P, copie que nous tenons de la libéralité de M. G. de Lestang, lieutenant de vaisseau en retraite.

René de Clermont, seigneur de Clermont et de Gallerande, vice-amiral de France, gouverneur de Honfleur, décédé en 1523, eut plusieurs enfants de son premier mariage avec Perrette d'Estouteville, entre autres Louis, tige de la maison d'Amboise, et René, tige de celle de Saint-Georges.

René de Clermont, seigneur de Saint-Georges, chevalier de l'ordre du roi, l'un des cent gentilshommes de sa chambre, épousa le 25 février 1517 Philiberte de Goux, dite de Rupt Antigny, souveraine de Delain, en Franche-Comté, veuve de Jean Leroy, baron de Pleurs, et fille de Jean, baron de Rupt, souverain de Delain, grand chambellan de l'empereur Charles-Quint, et de Catherine de Vienne.

Il eut de cette union Thomas qui suit, et de sa seconde femme, Françoise d'Ambroise, dame de Renel, sa cousine, fille unique de Jacques d'Amboise seigneur de Bussy et d'Antoinette d'Amboise, remariée plus tard à Charles de Croy, comte de Portien, cinq autres enfants :

1° Antoine de Clermont d'Amboise, marquis de Renel, chef de la branche illusfre des marquis de Renel tué à la Saint-Barthélemy par son cousin Louis de Bussy ;

2° Anne mariée à Antoine de Vienne de Baufremont, marquis de Listenois, chevalier des ordres du roi ;

3° Adrienne, abbesse de Sainte-Ménehould ;

4° Antoine, dit le moine de Bussy ;

5° Françoise, religieuse à Bourges.

Thomas de Clermont, seigneur de Saint-Georges, baron de Rupt, Antigny, souverain de Delain, épousa en 1581 [1] Jeanne de Périers, dame de la Jaille Yvon, fille de Jacques de Périers seigneur du Bouchet en Anjou, et d'Ambroise de Maillé Brezé.

Thomas de Clermont résida quelquefois à Saint-Georges, et fut le bienfaiteur de l'église ; c'est en partie par ses libéralités que la chapelle latérale de l'église fut construite.

Il laissa deux enfants : 1° Hardouin qui suit, et 2° Ambroise, mariée à Amaury de Saint-Offange, seigneur de la Houssaye, gouverneur de Rochefort.

[1] La date de la naissance de Thomas de Clermont nous semble difficile à concilier avec son mariage.

Hardouin de Clermont, seigneur de Saint-Georges, de Doué au Maine, Noisy près les Ponts de Cé, baron de Rupt, Antigny, Albain, Villeru, souverain de Delain, gentilhomme de la chambre du roi, fit ses partages avec sa sœur le 28 décembre 1596, et épousa le 13 octobre 1598 [1], Jeanne de Harlay, fille de Robert, baron de Monglat. Elle fut successivement dame d'honneur de la duchesse de Savoie, de Henriette de France, reine d'Angleterre, et gouvernante de Marie-Louise d'Orléans, fille de Gaston de France, duc d'Orléans, frère de Louis XIII.

Hardouin et sa femme continuèrent les traditions de famille, en se montrant généreux pour la fabrique de Saint-Georges. Jeanne de Harlay fut marraine d'une cloche à Saint-Georges en 1629, comme nous l'avons vu. Elle reconnut cette marque de déférence en offrant à l'église un tableau où elle était représentée en donatrice. Ce tableau n'existe plus. D'après l'inventaire de 1609, elle avait déjà fait présent d'ornements précieux, entre autres « de deux contretables pour le grand autel, avec les deux rideaux garnis de frange de soie bleue et de laine rouge, figurés d'oiseaux rouges et blancs, d'une chasuble de même étoffe, et deux petits coussins de même [2]. »

Elle mourut le 28 février 1643, et son mari le 6 juillet 1633. Ils eurent pour fils :

1° François de Paule qui suit ;

2° Victor de Clermont, baron de Rupt, souverain de Delain, seigneur de Saint-Georges, qui ne se maria point, et testa en 1677, en faveur de sa nièce, la présidente de Saint-Paul.

François de Paule de Clermont, marquis de Monglat, maître de camp, baptisé à Turin en 1620, auteur de mémoires connus [3], grand maître de la garde-robe du roi, chevalier des ordres, mort en 1575. Il avait épousé le 8 février 1643 (alias 1645), Cécile Elisabeth

[1] Moréri, dans son *Dictionnaire historique*, t. III, 1725, donne à cette union la date 1589, date impossible puisque, alors, Hardouin de Clermont n'aurait eu que huit ans au plus.

[2] Marc Couëffé, *Matrologe;* c'est à tort que nous avons donné plus haut au manuscrit de M. Couëffé le nom de *Martyrologe* : nous lui restituons ici son titre véritable.

[3] Ces Mémoires contiennent l'histoire de la guerre entre la France et la Maison d'Autriche, depuis 1635 jusqu'en 1660. Amsterdam, 1726, 4 vol. in-12. Ils ont été réimprimés dans la collection Michaud.

Hurault, fille de Henri, comte de Cheverny, grand bailli de Blois et de Chartres, fils du chancelier, d'où sont issus :

1° Louis qui suit ;

2° Anne Victoire non mariée ;

3° Cécile Claire Eugénie, mariée le 2 septembre 1681 à Jean Etienne de Thomassin, comte de Saint-Paul, président à Aix, morte en 1683.

Louis de Clermont, marquis de Monglat, comte de Cheverny, né en 1645, bailli de Dôle envoyé à la cour de Vienne, ambassadeur en Danemarck, gouverneur du duc de Chartres en 1716, conseiller d'épée en 1719, mort sans enfants le 6 mai 1722, avait épousé, en 1680, Marie-Jeanne, fille de Jacques François Johanne, marquis de Saumery, grand bailli de Blois, grand-maître des eaux et forêts de l'Ile de France, gouverneur de Chambord, et de Catherine Charron de Menars, sœur de madame de Colbert. Elle mourut le 18 janvier 1727 [1].

A la Révolution la seigneurie de la paroisse de Saint-Georges appartenait à M. de Courtanvaux.

Saint-Siviard. — La terre de Saint-Siviard eut pour possesseur Jean Richer, fils de Jean Richer l'aîné et de Jeanne Le Verrier qui comparaît comme témoin, le 30 juillet 1545, dans le testament de Jean Gigoul, paroissien de Saint-Georges. Quelques années après, le 20 juin 1547, il fait prendre acte à son tour de ses dernières volontés par Louis Huger, notaire de Montreuil-le-Henri, en présence de Me Pierre Ragueneau, desservant de la paroisse.

Entre autres dispositions curieuses, il demande que son corps soit porté par tous les prêtres de Saint-Georges et autres, jusqu'au nombre de six ou huit, revêtus de surplis, aussi honorablement que faire se pourra jusqu'au lieu de sa sépulture qu'il élit en l'église de Saint-Georges, entre les deux autels de Notre-Dame et de Saint-

[1] Moréri, dans son grand *Dictionnaire historique*, donne un long article sur les Clermont-Gallerande qui a été répété par Le Paige, dans le *Dictionnaire topographique du Maine*, 1777, 2 v. in-8°, et par Pesche, dans le *Dictionnaire statistique de la Sarthe*. Le *Dictionnaire de la Noblesse*, de Lachesnaye-Desbois, donne aussi de bons renseignements sur la même famille ; nous les avons complétés sur les notes que M. Samuel Menjot d'Elbenne nous a communiquées, d'après une généalogie manuscrite tirée de la Bibliothèque nationale, cabinet des titres.

Sébastien, devant et au-dessous de la REMEMBRANCE DU CRUCIFIX. Il veut être accompagné à sa dernière demeure de cinq pauvres qui porteront cinq torches, et ordonne qu'il y ait à son service cinq cierges de cire, ornés d'un sceau à ses armes.

Les fabriques de Saint-Georges et de Courdemanche, qui faisaient exécuter à cette époque de grands travaux de construction, sont l'objet principal de ses legs pieux. A l'église de Saint-Georges, il donne pour la continuation de l'*œuvre encommencée*, il s'agit de la chapelle, le nombre de soixante-douze chênes, ou, en leur place, soixante-quinze livres ; à celle de Courdemanche, six chênes où la somme de dix livres au choix des procureurs [1].

Michelle Huguet, veuve de Jean Richer, par son testament du 7 mars 1567, ajoute de nouveaux dons à ceux que son mari avait faits en faveur de l'église. Dans un codicille du 20 mars 1590, elle demande qu'au lieu de faire célébrer pour elle un *demi annuel*, l'argent soit « converti en achat d'une chappe, deux tuniques, deux étoles, trois fanons ou manipules de damas cramoisi de soie rouge, pour appareiller avec une chasuble de l'étoffe ci-dessus déclarée, autrefois donnée à l'église dudit Saint-Georges par défunt vénérable et discret messire Jacques Guibert, vivant prêtre curé de Saint-Georges et oncle de la dite testatrice. » Ces ornements devaient porter les armes de la dame de Saint-Siviard.

De tels bienfaits méritaient de passer à la postérité, aussi Michelle Huguet ordonna-t-elle « qu'à la diligence de ses exécuteurs soit faite une épitaphe de cuyvre, en rondeau ou en prose, faisant mention des obitz de ses aieulx... laquelle soit engravée au mur de ladite église, en lieu évident. » L'ordre ne pouvait être plus formel. Il ne fut cependant point rempli, comme Marc Couëffé le constate avec tristesse dans son *Matrologe*. Ce n'est pas lui qui eût manqué une si belle occasion de composer une épitaphe en prose ou en

[1] Cette donation fournit une date précieuse, celle de l'érection du bas-côté de l'église de Courdemanche, date que nous avions en vain demandée aux documents écrits ; elle vient heureusement confirmer nos précédentes appréciations, exclusivement basées sur les caractères archéologiques de l'édifice. Il n'y a pas eu que les pauvres et les églises à profiter des libéralités de Jean Richer, l'archéologie lui doit aussi des remercîments. Cf. *Revue historique et archéologique du Maine*, t. I, 1876, p. 290, et R. Charles, *les Chroniques de la paroisse et du collége de Courdemanche*, in-8°, 1876, p. 6.

vers. Michelle Huguet est représentée dans un tableau sur toile qu'elle a donné à l'église et que nous avons décrit plus haut.

Jean Michel n'ayant pas eu d'héritiers, la seigneurie de Saint-Siviard passa à son beau-frère, noble homme, François Le Texier, fourrier ordinaire du roi, qui avait épousé Marguerite Richer, sœur de Jean. Le 16 janvier 1549, François Le Texier passe un accord au nom de ses enfants mineurs et déjà orphelins avec le curé de Saint-Georges, et s'engage à continuer une rente de cinquante deux sols léguée à la famille par Jean Richer.

Héritier de la seigneurie par sa femme Anne Le Texier, fille de François Le Texier, Philippe de la Folie, vit la terre de Saint-Siviard sur le point d'être vendue aux enchères par suite de son obstination à payer une dette légitime et dut s'estimer heureux d'en venir à un accord le 14 septembre 1581.

La Chênuère. — A l'extrémité de la commune, dans la direction de Saint-Calais, se trouve caché, au milieu des bois, le manoir de la Chênuère, qui a conservé quelques restes d'anciennes constructions. On serait tenté peut-être de faire dériver ce nom de la position du château et des grands arbres qui l'entourent, — Chênehuère, Chênuère, Chênevert. — Il paraît, nous dit-on, que les seules étymologies dignes de la science actuelle doivent se tirer du celtique ou du sanscrit. Dieu nous préserve à tout jamais de toucher aux questions d'étymologie.

Le 4 août 1577, une demoiselle Jeanne de la Chênuère, mariée à noble Pierre Pinard, seigneur des Roches de Marson et de Vanbertranc, était marraine d'une fille de Ludovic de Montafié, baron de Lucé, et de Jeanne de Coesmes, son épouse.

Au commencement du XVIIe siècle, Henri de Berziau, écuyer, sieur de la Marsillière en Marçon, chancelier de la reine de Navarre, était seigneur de la Chênuère. Il appartenait à l'ancienne et noble famille de Berziau, seigneurs de Bessé et de Courtanvaux [2]. Sa femme, Claude de Tragin [3], lui donna une fille qui reçut le nom de Jeanne

[1] *Revue historique et archéologique du Maine : un bénéficier du Haut-Maine au XVIIe siècle,* par M. Allouis, t. II, p. 107.

[2] Cauvin, *Essai sur l'Armorial du diocèse du Mans*, 1845, p. 29.

[3] Les Tragin sont une de ces anciennes familles du Maine dont les membres se rencontrent sur tous les points de la province. En 1373, un Guillaume Tragin,

sur les fonts de Saint-Georges, le 8 mars 1605, et mourut quelques jours après. Henri de Berziau a fait présent à la fabrique de Saint-Georges d'une paix émaillée mentionnée dans l'inventaire de 1609 [1].

Nous retrouvons plus tard, en 1656, une branche de cette famille fixée à Marçon dans la personne de Guillaume de Berziau, chevalier, seigneur de la Marsillière et des Haies, marié à Renée de Meules [2]. A cette date, la seigneurie de la Chênuère était sortie de la famille de Berziau, et elle était la propriété, en 1647, de Gilles Le Forestier de Bonpart, qui prend les titres de chevalier, châtelain des seigneuries de la Chênuère et de Boullay-Guinand, Villehémon, la Barre, la Chapelle-Huon, et de seigneur fondateur de l'église de Saint-Georges [3]. Gilles Le Forestier habita la Chênuère au moins jusqu'en 1675 avec sa femme, Jeanne la Geay, dont il eut beaucoup d'enfants.

En composant ce modeste essai, nous nous sommes rappelé plus d'une fois ces paroles d'un historien du Maine : « Il n'est pas toujours facile de donner de l'ensemble à des notes prises çà et là, de coordonner avec l'histoire les événements d'une simple paroisse ou les actions d'un homme obscur ; c'est un labeur ingrat, long et pénible, et il ne peut enfanter qu'un résultat médiocre. »

écuyer, était seigneur de Douillet, en qualité d'héritier de feu Fouquet Tragin : en 1484, Jean de l'Espine, à cause de demoiselle Ambroise Tragin, son épouse, rend aveu pour son domaine de Mauny à François L'Espervier, seigneur de Montbizot; Regnault Tragin, écuyer, est seigneur du Plessis-en-Marolles, en 1497 (Bilard, *Analyse des documents historiques conservés aux Archives de la Sarthe*, in-4°, Le Mans, t. II, p. 25, 57, 116); dans l'*Inventaire des Archives départementales de la Sarthe*, t. II, p. 319, M. Bellée donne la suite des seigneurs du Plessis : Jean Tragin (1543) agit comme tuteur des enfants mineurs de André Tragin, son frère aîné, seigneur du Plessis de Marolles ; une autre branche était fixée à Souvigné dont Robin Tragin était seigneur en 1473 (R. Charles, *l'Église et la paroisse de Souvigné-sur-Même*, in-8°, Mamers, 1876, p. 31, et *Revue du Maine*, t. I, année 1876, p. 72); citons encore Charlotte Tragin, veuve de Robert Fortier, sieur de Tréfours, en Villaines-la-Gosnais (Léopold Charles, *Histoire de la Ferté-Bernard*, 1877, p. 256); enfin, Marie-Emmanuel de Tragin qui assiste à l'assemblée de la noblesse du Maine en 1789 (Cauvin, *Essai sur l'Armorial du Maine*, p. 228.

[1] Marc Couëffé, *Matrologe*.

[2] Bellée, *Inventaire des Archives de la Sarthe*, t. I, p. 529.

[3] Registres paroissiaux de Courdemanche, 16 juillet 1647, baptême de Gilles Dumans ; est parrain Gilles Le Forestier de Bonpart, chevalier, seigneur, etc.

Avec tout autant de raison que le consciencieux auteur de l'histoire de Ballon et de Saint-Mards, nous pouvons répéter cette appréciation, en terminant cette notice, qui, écrite sans prétention à l'histoire générale, se borne à retracer le souvenir des faits, dont une humble paroisse du Maine a été le théâtre depuis sa fondation primitive. Et cependant il nous semble, si nous ne nous faisons illusion, qu'il se dégage de ce récit, si chétive qu'en soit la scène, certaines conséquences d'une haute portée ; nous croyons y suivre l'action bienfaisante de l'Église, y voir une nouvelle preuve de cette vérité bien connue : « Ce sont les évêques et les moines qui ont fait la France. »

A Saint-Georges, à Saint-Fraimbault, en effet, les premiers habitants ont été des moines qui ont laissé leur nom au sol conquis sur des forêts vierges, défrichées de leurs mains ; les évêques ont poursuivi l'œuvre commencée, relevé les ruines entassées par les barbares et disputé aux dévastateurs, au nom de la civilisation, les landes fécondées jadis par les sueurs de pieux solitaires. Cependant, autour d'une chapelle se groupent les maisons des colons, un bourg se crée ; la paroisse est fondée. Alors qu'il n'existe nulle autorité civile, le premier personnage de la paroisse, c'est le représentant de l'autorité respectée de l'évêque, le curé, — *persona.* Il ne s'occupe pas exclusivement des intérêts spirituels de ses parcissiens, il prend soin aussi de leurs intérêts temporels, car la commune est encore à naître. Officier public, il reçoit leurs volontés dernières, il enregistre les baptêmes, les mariages, les sépultures ; maître d'école, il groupe à ses côtés une studieuse jeunesse. Sa préoccupation, c'est d'assurer le service du culte, de secourir les pauvres, d'embellir et d'orner son église, avec l'aide d'artistes locaux, si bien que l'art provincial n'a pas d'archives plus précieuses que ses comptes de fabrique.

Tout ce bien s'est-il opéré sans aucune défaillance ? Nous ne le prétendons nullement. Si élevée que soit sa mission, l'homme ne saurait se dépouiller de la faiblesse de sa nature et ses pas portent trop souvent l'empreinte de sa faiblesse. Nous tenons trop à être sincère, nous avons trop à cœur le respect et le culte de la vérité pour dissimuler quelques taches qui, du reste, font à peine une ombre légère dans le tableau.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

Marché passé entre Mathieu Dyonise, sculpteur et Jacques Coueffé, pour l'exécution d'une statue de saint Georges. 1597.

Le dix-septième jour d'avril l'an mil cinq cents quatre-vingt dix-sept après midy, en notre cour royal du Maine, par devant nous Louis Coueffé notaire et tabellion d'icelle, personnellement establi, vénérable et discret messire Jacques Coueffé prestre curé de Saint-Georges de Laq-Coué et y demeurant d'une part, et Me Mathieu Dyonise maistre sculpteur demeurant au Mans d'autre part, lesquels après qu'ils se sont deument soumis en ça, et ont confessé avoir faict et font par entre eux les marchez et conventions qui ensuivent. C'est àscavoir que le sr curé susdit a marchandé audit Dyonise a faire en sculpture une image de St George ; ce qu'il a promis faire de la même mesure et proportion et grandeur d'une image de Saint-Martin estant en l'église du Mans. Laquelle image de Saint-George sera accompagné de la fille et aigneau et avec le dragon et ce qui s'en suit, le tout bien et deuement fait, vendu et placé par le dit Dyonise, faisant par le dit sieur curé susdit le charoy a ses propres cousts et dépens desdites images, défrayant aussi luy ou son commis pour les dépence de bouche, lorsqu'il applaceront ledit image dudit Saint-George. Laquelle image le dit Dyonise promet faire et vendre comme dessus dedans le jour et feste de Toussaint prochainement venant, à peine etc..... (*sic*) et pour compensation, etc..... (*sic*) le dit curé a promis et s'est obligé bailler et payer audit Dyonise la somme de vingt-trois écus soleil réduits à soixante-neuf livres, que le dit curé susdit a promis et s'est obligé bailler et payer au dit Dyonise ou au porteur de ces présentes pour luy, dedans le jour et feste de Nativité Notre-Dame dite l'Angevine prochaine, etc.. ... (*sic*). Ici, dont et tout ce que dessus les parties sont demeurées a un et d'accord, qu'ils ont promis tant... etc (*sic*). Fait et passé au faubourg de la Cousture maison où append pour enseigne le Mouton ou demeure François Loiseau ; présents Mre Michel Mansais, demeurant en la paroisse de la Cousture-lès-le-Mans, Pierre Coueffé megissier demeurant à Pont-Lieue les le Mans, et Me Pierre Mollet demeurant en la ville de Saint-Kalais, témoins à ce requis et appelez. Sont signez dans la minute : J. Coueffé, M. Dyonise, P. Coueffé, M. Manzais, P. Mollet et L. Coueffé.

Quittance donnée au nom de Mathieu Dyonise, sculpteur, 1598.

Le samedy unzième jour d'avril lan 1598 j'ay Estienne Dyonise Me sculpteur demeurant au Mans fauxbourg de Saint Vincent soussigné, confessé avoir (eu) et receu de Me Jacques Coueffé prestre curé de Saint George de Laq-Coué et a présent principal du collège de la Motte, scitué et fondé au bourg de Courdemanche, demeurant audit collége, à ce présent la somme d'unze écus soleil, qu'iceluy Coueffé auroit en ma présence baillez et livrez à Me Mathieu Dyonise, mon frere, judi (*sic*) dernier en nostre maison du Mans et la somme de cinq écus que le dit Coueffé m'auroit présentement baillé en espèce de demys francs, le tout venant ensemble à la somme d'unze écus soleil. Quelle somme est le reste et parfait payement de vingt trois écus soleil mentionnés de lautre part, pour la façon de limage de Saint George, marchandé par le dit Coueffé curé susdit avec mon frère, comme il est plus amplement porté et déclaré de l'autre part. Laquelle image auroit esté par moy ce jourd'huy aplacé en l'église dudit Saint George, sur le contretable du grand autel de la dite église ; de laquelle somme d'unze écus soleil susdits, je tiens quitte le dit Coueffé susdit, et promets acquitter mon dit frère et tous autres quil appartiendra. Fait audit Saint George, sous mon seing manuel cy mis, le jour et an que dessus, signé E. Dyonise.

Je certifie que la copie cy dessus et les aultres cy devant attachées ensemble dans ce cahier sont conformes à leurs originaux en foy de quoy, jay lieutenant de bourgeoisie au Château du Loir, gardiataire desdits originaux, comme petit neveu dudit défunt Me Jacques Coueffé, donateur de l'image equestre de saint George, signé ce quinze may, 1704.

M. Coueffé.

Quittance d'A. Crochet orfèvre de Paris, 1628.

Je soussigné Antoine Crochet, marchand orpheuvre demeurant en l'Isle du palais à l'enseigne de la coupe d'or à Paris, confesse avoir vendu et livré a maistre Jacques Coueffé, prestre curé de Saint-Mars de Locquené, pais du Maine, en présence de maistre René Normant et Jean Gibon aussi prestre habitué en l'église de Saint-Séverin, un soleil doré par les bouts, pesant deux marcs six onces six gros et de plus l'étuy. Pour ce j'ay receu la somme de quatre-vingt-dix livres de quoy je quitte ledit sieur et tous autres. Fait audit Paris, ce second jour de juin, mil six cent vingt huit.

Sont signez à l'original, A. Crochet, R. Normant, J. Gibon et J. Coueffé.

Copie certifiée conforme à l'original par Marc Coueffé, le 15 mai 1704.

Quittance de F. Vallée, sculpteur de Saint-Calais, 1637.

Je soussigné François Vallée, confesse avoir reçeu suivant la convention que j'avais faite avec les habitans de Saint-Georges pour un crucifix et ce qui en dépend la somme de trente trois livres, par les mains d'honneste homme Guillaume Payneau, donateur dudit crucifix à la dite église de Saint-George ; scavoir, dix livres que j'ay receues auparavant ce jour, et aujourd'huy vingt-trois livres dont je quitte le d. Payneau et les habitans. Fait ce premier jour de février mil six cent trente-sept, et moyennant le présent acquit la convention demeure nulle. Signé sur l'original, François Vallée.

Copie certifiée véritable par Marc Coueffé, le 14 mai 1704.

Revenus de la Fabrique en 1704.

Rente léguée moitié au curé et à la fabrique par dame Michelle Huguet, 7 mars 1567, assignée maintenant sur le champ du petit Gast que paye M Joseph Bordelet, prêtre habitué	12 s. 6 d.
Rente léguée par Me Philippe Huart, due par Jean Poussin et Félice Duchesne sa femme	12 ll. 10 s.
Rente de 100 lb. léguée par Jean de la Motte pour les pauvres de St-Georges, sur laquelle sont retenu les honoraires d'un service	15 ll.
Quinze cordes sur le pré de la Trigaudière léguées par Michel Courtois (12 novembre 1613) affermées .	3 ll. 12 s.
Anne Rupard, épouse de Guillaume Payneau lègue 3 lb. 10 à charge de divers services	3 ll. 10 s.
Me Vincent Bordelet prêtre chanoine de St Benoit le Bien Lourné à Paris fonde une grand'Messe et Vigiles par testament du 9 juillet 1598	
Dame Marguerite Le Boucher, femme de noble homme Yves Dubier, sieur de la Tour, commissaire d'artillerie, lègue pour services	8 s.
Me Philippe Huart a donné à la chapelle de Saint-Fraimbault cent sols de rente foncière au 1er octobre.	5 ll.

Quêtes et offrandes en la chapelle Saint-Fraimbault.	3 ll.	
Les questes pour la réparation de l'église que l'on fait en celle-ci les dimanches et festes pendant toute l'année, avec le produit des petites chandelles peuvent valoir	11 ll.	
Les questes pour les fidèles trépassés peuvent valoir à charge de messes à proportion pour le repos des âmes des fidèles trépassés	9 ll.	
L'herbe du cimetière peut valoir vingt solz par an .	1 ll.	
Les fruits des arbres du cimetière peuvent valoir vingt-cinq sols que le procureur vend quelquefois davantage		
(*Nota.* Tous les arbres ayant péri par la grande gelée de 1709, le présent article est nul).		
La vigne de Saint Fraimbult	1 ll.	
Le fil que l'on donne en vendant la quenouille, que le procureur présente les dimanches après sa queste, avec un morceau ou grigne de pain bénit, depuis la Toussaint jusqu'à Pasques les jours de dimanches aux filles pour filer peut valoir quatre livres	4 ll.	
(Charge entretien et décoration de l'autel Notre-Dame.)		
Le chanvre du guy l'an neuf, que le procureur prend soin de faire quester dans la paroisse, et dans les circonvoisines peut valoir trente-cinq livres que l'on vend au plus offrant et dernier enchérisseur. .	35 ll.	
Le procureur a droit, suivant l'usage établi en cette église de tems immémorial de prendre pour le droit de l'ouverture d'une fosse dans l'église soixante solz	3 ll.	
Produit des délogements des habitants de la paroisse	10 ll.	
Les bancs fondés dans l'église rapportent dix sous .		10 s.
	129 ll.	5 s. 2 d.

Rente d'une livre de cire léguée par le sr Julien de la Fontaine, par testament du 15 février 1463. . . . . 1 livre de cire.

Rente d'une demi livre de cire léguée par le même. 1/2 livre de cire.

Rente d'une pinte d'huile léguée par le Sr Pierre Piédor et Roberde Giroult sa femme . . . . . 1 pinte d'huile.

Me Guillaume Payneau a légué quatre chandelles de suif teintes en vert.

Dame Catherine La Croisette a légué à perpétuité neuf rais de seigle sur le lieu des Moyrons, à charge d'un service . . 9 rais de seigle

(Extrait du *Matrologe de Marc Couëffé.*)

Liste des Curés [1].

1489,	MM. Jean Denezen.
1489-1490,	Thibault Enjorrend.
1543,	Pierre Ragueneau, *prêtre fermier de la cure.*
1549,	François de Hangest.
15.. (?),	Jacques Guibert.
1581,	Jean Pillon.
1587-1592,	René Goinard.
1594-1605,	Jacques Coueffé.
1605-1653,	Jacques Fillette.
1653-1671,	Jacques Prunel.
1672-1673,	L. Jardin.
1674-1708,	Jean-Baptiste Champion.
1709-1712,	Jacques Pasquier.
1712-1753,	Jacques Gaillard.
1753-1763,	Jacques Guiet.
1763-1786,	Jean-Baptiste Bouteiller.
1787-1802,	Pierre Coutard.
1802-1823,	Jacques Doré.
1823-1852,	François Duval.
1853-1855,	Julien Guillochon.
1855-1867,	Alfred Milet.

L'ABBÉ ROBERT CHARLES,
Membre de l'Institut des Provinces.

[1] Cette liste a été complétée depuis la Révolution sur les indications de M. l'abbé Leroyer, curé actuel de Saint-Georges.

TRAVAUX DES SOCIÉTÉS SAVANTES

Académie des beaux-arts. — L'Académie des beaux-arts, dans sa séance du 27 avril, a décerné le prix d'architecture Duc à M. François Boitte, auteur du tombeau du général de Lamoricière, une des plus belles œuvres de l'Exposition universelle.

Société des antiquaires de France. — M. Nicard fait hommage, au nom de M. Keller, associé correspondant étranger à Zurich, d'une dissertation de M. Salomon Vogelin, professeur à l'Université de cette ville, consacrée à la description de peintures murales conservées dans l'ancien évêché de Coire. M. Vogelin considère ces fresques formant 37 tableaux représentant la Mort, comme l'œuvre d'Holbein, exécutée à son retour d'Italie en 1517 et 1518. MM. Duplessis et de Montaiglon ne partagent pas cette opinion et croient que ces peintures ont été copiées d'après les gravures de la fameuse danse des morts d'Holbein.

Société libre des beaux-arts. — Après avoir tenu sa 48e séance publique annuelle, la Société libre des Beaux-Arts a procédé au renouvellement de son bureau. Notre savant collaborateur, M. Félix Clément, a été réélu président, à l'unanimité.

Association scientifique de France. — M. Bertrand a fait à la Sorbonne une très-intéressante conférence sur les populations primitives de l'Europe centrale et occidentale, où il a invoqué les témoignages les plus sérieux de la géologie, de l'archéologie et de l'anthropologie. Le savant conservateur du musée de Saint-Germain a terminé sa conférence par cette conclusion : « Les études préhistoriques ne changent rien aux conclusions de l'histoire telles que les ont comprises Polybe, Tacite et Montesquieu. »

Société indo-chinoise. — La Société académique indo-chinoise a été autorisée par le Gouvernement à donner des conférences au palais du Trocadéro.

La première de ces conférences a eu lieu sous la présidence de M. Egger, de l'Institut, assisté de M. le marquis de Croizier, président de la Société académique indo-chinoise; de M. Ed. Dulaurier, de l'Institut, vice-président; de M. Ph. Ed. Foucaux, du Collége de France; de M. Torrès Caïcedo, ministre plénipotentiaire, et de M. le colonel de Valette, membre du conseil.

Le conférencier, M. Léon Feer, de la Bibliothèque nationale, a parlé du bouddhisme à l'Exposition et a vivement intéressé son nombreux auditoire en lui expliquant les monuments bouddhiques exposés dans les galeries du Trocadéro par MM. Delaporte, Guimel et Cernuschi, et au Champ-de-Mars par la Société académique indo-chinoise, le roi de Siam et l'empereur d'Annam.

Société archéologique du midi de la France. — M. de Combettes-Labourelie, membre correspondant, présente un objet très-rare qui excite vivement l'intérêt des membres présents. C'est une gaîne en cuir, couverte d'ornements, paraissant dater de la fin du treizième siècle; une gaîne plus petite et plus courte y est jointe et toutes deux sont fermées par un couvercle commun mû par une charnière. La grande gaîne, longue d'environ 50 centimètres, contient une charte de Sicard d'Alaman, de 1256, concernant la fondation de Castelnau-de-Bonafous, à laquelle est demeuré attaché le sceau du célèbre sénéchal. La gaîne porte, parmi ses ornements, un château avec une tour très-élevée, paraissant bien représenter la tour de guette élancée qui domine si fièrement toute la plaine albigeoise, et un agneau dans un cartouche qui figure dans les armes de Castelnau. La gaîne a-t-elle été faite pour conserver cette charte ou bien est-elle une gaîne de notaire, une trousse, comme nous dirions aujourd'hui? cette question devient le sujet d'une intéressante discussion; mais la plupart des membres présents s'accordent à penser que la gaîne était uniquement destinée à contenir la charte. C'était en effet l'usage au Moyen-Age de conserver les chartes les plus précieuses dans des fourreaux de cuir appelés *custodes*. Une de ces custodes du quatorzième siècle se voit encore au musée de Provins, et elle est munie à son milieu d'un appendice de forme ronde, destiné à contenir l'empreinte du sceau. La plus petite gaîne de Castelnau pourrait avoir contenu une charte confirmative.

Société des Souvenirs de Jeanne d'Arc. — Cette nouvelle Société s'est définitivement constituée. Les membres du bureau du Comité élu par les fondateurs, sont : *Président*, M. le baron Ch. Gabriel de Braux, de la famille de Jeanne d'Arc, historien, à Boucq (Meurthe); *Vice-président*, M. E. de Bouteiller, historien, à Paris ; *Secrétaire*, M. Léon du Mesnil, juge de paix du canton de Vaucouleurs ; *Trésorier*, M. Edm. Le Bas, garde-mines à Bar-le-Duc.

Société d'archéologie Lorraine. — Le Comité du Musée lorrain a décidé, dans sa dernière séance, la confection d'un meuble sur lequel seront étalées toutes les planches de la Pompe funèbre de Charles III. On sait que, d'après un dicton, populaire autrefois, les trois plus belles cérémonies qui se pussent voir en Europe, étaient le couronnement d'un empereur à Francfort, le sacre d'un roi de France à Reims, et l'enterrement d'un duc de Lorraine à Nancy.

Les planches de la Pompe funèbre offrent donc un grand intérêt historique, d'autant plus qu'on y voit représentées quelques parties du Palais ducal, tel qu'il était au commencement du XVIIe siècle.

Société française de numismatique. — M. Ajfalvy a rencontré, non loin de Saint-Pétersbourg, un ancien champ des morts composé de Kourgânes ou *tumuli* de un à deux mètres d'élévation, recouvrant sous une voûte en pierres sèches, des squelettes accroupis, la face tournée au levant ; il y avait devant eux un petit autel rustique en pierre qui portait la trace des cendres du sacrifice offert en l'honneur des défunts et autour d'eux des perles, des boucles, des couteaux, des hachettes, etc. Ces sépultures paraissent se rapporter au IXe ou au Xe siècle de notre ère.

Société des antiquaires de l'ouest. — Mgr Barbier de Montault signale à la chapelle Molière un singulier coffret de marbre percé de deux trous, muni d'un convercle à charnières, employé pour l'administration du baptême. En le comparant à un petit meuble analogue conservé jadis à l'église paroissiale de la Trémouille et aujourd'hui au musée de Poitiers, il a pu constater que c'était une *tabagie* ou coffre à tabac du XVIIe siècle converti en petits fonts baptismaux. Ce bloc presque cubique mesure en hauteur 0,11 c., 0,145 m. dans la plus grande largeur, et 0,09 c. de profondeur. On voit qu'il pouvait contenir juste assez d'eau baptismale pour les besoins d'une population restreinte.

J. C.

BIBLIOGRAPHIE

NOTES HISTORIQUES SUR LE DOME DE SIENNE, *par* M. Georges ROHAULT DE FLEURY, *architecte. — Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts de A. Lévy, 1877.*

Parmi les nombreux travaux de M. Georges Rohault de Fleury, nous tenons à signaler particulièrement celui-ci.

Avec l'aide de l'ouvrage de Milanesi : *Documenti per la storia dell'arte genese*, et par ses recherches personnelles dans les archives de la Maison de l'Œuvre, l'infatigable archéologue nous fait suivre les incessantes modifications de la belle cathédrale de Sienne depuis sa fondation au onzième siècle jusqu'au dix-septième. Curieuse image du génie vif et changeant des Siennois, on pourrait même dire de l'esprit italien.

Dans les républiques chrétiennes du Moyen-Age où la grandeur morale était si bien comprise, la principale préoccupation paraît avoir été la construction et l'embellissement des églises. « L'acquisition d'un chef-d'œuvre, pour les orner, avait même plus de prix aux yeux du peuple que le gain d'une victoire. » Sans parler de l'esprit de rivalité entre les différentes républiques de Toscane, il semble que les Siennois voulussent travailler incessamment à leur dôme pour rendre ainsi chaque jour hommage à la Reine du Ciel, à laquelle il était consacré sous le vocable de *S. Maria Assunta.*

Pour donner une idée d'ensemble du beau travail de M. Rohault de Fleury, nous ne saurions mieux faire que de reproduire en partie le résumé par lequel il le termine et qu'il appelle le fil conducteur au milieu de tant de fondations, d'achèvements, de restaurations et de changements.

« Fondée au onzième siècle, consacrée en 1184, la cathédrale de Sienne est soumise, dès 1187, à ses premiers agrandissements, et nous livre les premiers noms de ses constructeurs. En 1259, nouveaux projets, nou-

veaux travaux, nouvel *achèvement*. Le peuple se dégoûte de l'édifice qui ne répond pas encore à ses rêves magnifiques; il s'assemble, délibère, nomme des délégués; on parle d'abaisser le sol de l'église entière; on se contente d'en construire les voûtes; grâce à l'activité de Melano, toutes les difficultés sont bientôt vaincues et le dôme touche à son *troisième achèvement*. — On le meuble (1266); Nicolas de Pise vient y mettre le sceau de son génie en érigeant le Pulpito. »

Le treizième siècle, à son déclin, voit Jean de Pise commencer l'architecture de la façade, on orne les abords de la basilique, on dalle la place. Duccio y suspend la fameuse Madone comme les ouvriers qui parent d'un bouquet l'édifice qu'ils viennent de finir. Tout semble terminé lorsque nous voyons soudain les Siennois démolir l'abside du dôme pour l'agrandir et le surélever.

Les hommes prudents s'effraient, ils veulent les retenir, mais après une courte suspension (1391), on parvient à la terminer. — C'est le quatrième achèvement.

On croirait assister aux efforts de Sisyphe relevant sans cesse le rocher qui retombe toujours, si, au lieu d'un supplice, les Siennois ne semblaient trouver dans cette perpétuelle vicissitude, une satisfaction à leurs goûts et à leur piété. Ces constructions, ces démolitions successives, forment pour ainsi dire les cadences d'une hymne à Marie, et les coups de marteaux qui retentissent depuis deux siècles sur cette colline sont pour eux comme les accents d'une incessante prière. Ils paraissent s'être dit : « N'achevons jamais », et, devant la cathédrale qui reçoit ses derniers marbres, il surgit tout à coup l'idée, folle à force d'être grandiose, qui leur fait jeter au loin les fondements du dôme neuf. Ils enfouissent leurs trésors dans ces murs gigantesques qui refusent, à peine élevés, de porter les voûtes qu'on leur impose. Le désespoir fait place à la confiance aveugle; l'auteur des vastes arcs de la loge des séances est appelé à Sienne comme les médecins célèbres aux heures de mort; il prononce la fatale sentence et l'immense projet est abandonné (1356).

« Dégoûtés de la grandeur, les Siennois se veuent à la richesse en faveur de ce dôme auquel ils veulent toujours travailler. Ils ornent la façade, ils terminent le campanile chancelant, ils parent de ses blancs vêtements de marbre la façade de Saint-Jean. Ils tapissent les murs et les voûtes des fresques gracieuses de leurs peintres, ils couvrent le sol lui-même de tableaux, visions étranges qui semblent sortir des tombeaux pour raconter l'histoire des morts; ils font, changent, recommencent, détruisent pour rétablir encore les stalles du chœur. Ils parviennent à rassembler dans ces murs privilégiés les plus grands génies qui aient illustré le quinzième

siècle. Depuis Giacomo della Quercia jusqu'à Michel-Ange, depuis Spinello jusqu'à Ghirlandaio et Raphaël ; enfin devant la pourpre pontificale qui recouvre un de leurs compatriotes, leurs rêves de grandeur se raniment une dernière fois, et nous voyons reparaître inopinément au jour le colossal projet du quatorzième siècle. Tout dans cette suite d'événements, est rempli d'intérêt : la variété des faits, l'imprévu des résolutions, la grandeur des souvenirs dans cette république chrétienne, tout mériterait un récit plus circonstancié et surtout la plume d'un véritable historien. »

Nous nous permettons de mettre en doute cette dernière expression trop modeste de l'auteur. On trouvera avec nous qu'il a donné à ses notes historiques sur le dôme de Sienne les développements et l'intérêt qui nous feront attendre très-patiemment un travail plus étendu. Il a tiré de précieux renseignements des documents et des dessins contemporains de la Maison de l'Œuvre, collection peut-être unique qui permet d'assister aux tatonnements de ces hardis architectes dont le génie était disproportionné avec la fortune modeste de leur patrie. M. Rohault de Fleury nous fait participer à ces trésors par la reproduction des principaux travaux de la Maison de l'Œuvre.

Cte DE WAZIERS,
Membre de la Société de Saint-Jean.

M. Georges Rohault de Fleury a joint à son étude les planches les plus intéressantes : une vue générale du dôme et de l'église inachevée; un plan conservé dans la Maison de l'Œuvre, un plan trouvé dans les archives du Chigi à Rome ; un plan général ; un plan de la maison du recteur, aujourd'hui démolie ; enfin deux documents d'une importance toute spéciale pour l'histoire de l'art ; ce sont les photographies de dessins sur parchemin du XVe siècle conservés dans la Maison de l'Œuvre. Le premier représente la façade du baptistère ; il a pour auteur Giacomo di Mino del Pelliciaio et est daté du 14 octobre 1382. Le second est un projet de campanile ; l'exécution en est merveilleuse de finesse, de précision et d'élégance. Les dessins d'architecture de cette époque sont extrêmement rares, ceux de Villars de Honnecourt sont bien inférieurs à ceux-ci. Les plus petits détails de l'ornementation y sont traités avec une exquise délicatesse que nos plus habiles artistes auraient de la peine à égaler. Le dessin du campanile a 2^{m}, 25 cent. de haut sur 0_{m},32 de largeur. Il n'est pas postérieur à l'année 1389.

Fél. CL.

BOVES ET SES SEIGNEURS, *Essai sur la commune de Boves, par* A. JANVIER. — *Amiens, Douillet, 1877, in-8° de 480 p., orné de 17 pl. Prix : 12 fr.*

Le titre seul du nouveau livre dont le laborieux président de la Société des Antiquaires de Picardie vient d'enrichir la littérature historique de sa province suffit seul à indiquer l'intérêt de cet ouvrage : la seigneurie de Boves est en effet une des plus anciennes baronies picardes; elle a donné son nom à une antique et illustre famille, tige ou rameau de celle de Coucy qui a joué un grand rôle dans l'histoire, n'a pas craint d'entrer en lutte à plusieurs reprises avec l'autorité royale, et a attaché son souvenir à la fondation de célèbres et importants monastères. Retracer les annales de cette antique localité dont l'origine se perd dans la nuit des temps et donner l'historique des seigneurs qui l'ont successivement possédée était une tâche longue et pénible dont l'auteur s'est parfaitement acquitté, et même son livre donne plus encore que son titre ne promet; car, outre l'histoire de Boves et de ses seigneurs, nous y trouvons celle de l'abbaye du Paraclet et, selon nous, le titre du volume aurait dû être celui-ci : *Boves et le Paraclet.*

La première partie du volume, jusqu'à la page 217 comprend l'histoire du village de Boves proprement dite et celle de ses seigneurs. Les pages 219 à 268, celle des monuments élevés sur son territoire, églises et château. Il n'avait été publié jusqu'ici sur cette commune qu'une incomplète notice et des articles plus ou moins longs dans différents ouvrages sur la Picardie, dont le plus remarquable est assurément le chapitre consacré à la maison de Boves dans les *Maisons illustres* du chanoine La Morlière. M. Janvier rectifie plusieurs erreurs de ses devanciers, éclaircit des points que, par suite de leur cadre restreint, ils avaient dû laisser dans l'ombre et complète leurs travaux.

Les pages 265 à 417 nous donnent l'histoire de sainte Ulphe et celle de l'abbaye de N.-D. du Paraclet, fondée en 1219 par Enguerran II de Boves dans la vallée sanctifiée au VIIIe siècle par le séjour de la sainte solitaire. S'il existait, avant la mise au jour du livre qui nous occupe, plusieurs ouvrages spécialement consacrés à la sainte patronne de l'église d'Amiens, il n'en est pas de même pour ce qui concerne le monastère élevé sur l'emplacement de son ermitage, et M. Janvier a l'honneur d'être le premier historien de l'abbaye du Paraclet dont il nous retrace l'existence depuis sa fondation jusqu'à sa translation à Amiens au XVIIe siècle, et depuis cette époque jusqu'à la Révolution. Ces annales sont complétées par d'intéressants renseignements sur les édifices qui furent successivement la

demeure des religieuses, auprès de Boves d'abord, à Amiens ensuite. Les détails sur les fouilles exécutées au Paraclet doivent surtout être signalées, et M. Janvier a droit aux remerciements de tous les archéologues pour les belles chromo-lithographies représentant les carreaux émaillés du XIIIe siècle, trouvés sur l'emplacement de l'ancienne église du monastère, et que l'habile crayon de M. Pinsart a si exactement reproduits. Enfin les soixante dernières pages du volume sont remplies par des éclaircissements et pièces justificatives d'un grand intérêt.

Fruit de longues années de patientes recherches, *Boves et ses seigneurs* occupera une place distinguée dans toutes les collections d'ouvrages sur la Picardie. L'histoire du Paraclet lui assure également un rang honorable parmi ceux de ces ouvrages qui traitent de notre histoire religieuse, et nous tenons à constater que, si son auteur n'a pas fait son étude spéciale des matières ecclésiastiques, il s'est toujours exprimé à ce sujet en termes aussi convenables que respectueux.

Charles SALMON.

NOTES D'UN CURIEUX, *par* M. le B^on DE BOYER DE SAINTE-SUZANNE. — *Monaco, 1878, in-8° de 427 p.*

Sous ce modeste titre, M. le Gouverneur de Monaco, qui n'est pas seulement un curieux, mais aussi un habile administrateur et un savant archéologue, a réuni six études de genres très-différents : 1° lettre à un curieux de curiosités ; 2° les acteurs et le théâtre chez les Romains ; 3° inventaire du cardinal Mazarin; 4° les administrateurs sous l'ancien régime ; 5° les tapisseries tissées de haute ou basse lisse ; 6° lettres inédites de Charles Nodier à Jean de Bry; 7° dernière lettre du général A. de Beauharnais.

Après de piquantes considérations sur la *curiosité* (mot qui n'a disparu qu'à la fin du XIXe siècle et qui signifie la pratique de l'archéologie et de l'esthétique), l'auteur a groupé les noms des principaux *curieux* depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. Il n'a certes pas prétendu donner une liste complète, car je n'y trouve pas les noms de MM. Charvet, l'abbé Desnoyers, Delaherche, Delattre, Duquenelle, Esmonot, de Farcy, de Girardot, Guénebault, de Glanville, Larangot, Ozenfant, Mathon, A de Soland, G. de Vicq, etc.

M. de Boyer de Sainte-Suzanne avait déjà publié un excellent ouvrage historique sur les intendants de Picardie ; ici, après une remarquable étude sur l'administration de l'ancien régime, il nous donne la nomencla-

ture de tous les intendants de police, justice et finances, avec leurs armes et l'indication de leurs portraits.

Les admirateurs de Ch. Nodier seront ravis de lire ses lettres inédites à Jean de Bry qui de conventionnel girondin devint préfet de l'Empire ; mais nous préférons signaler aux archéologues l'étude très substantielle consacrée aux tapisseries et que l'auteur envisage tout à la fois aux points de vue historique, artistique et industriel. Ajoutons que cet excellent ouvrage, imprimé sur papier vergé, n'a été tiré qu'à 300 exemplaires numérotés, ce qui le fera encore plus apprécier et désirer par les *curieux* de livres rares.

J. Corblet.

NOTICES SUR LES ÉVÊQUES D'AMIENS, *par* Edmond Soyez. — *Amiens, Langlois, 1878, in-8°. Prix : 6 fr.*

M. Edmond Soyez, membre de la Société des Antiquaires de Picardie, avait publié sous ce même titre, dans le *Dimanche*, une longue série d'intéressantes biographies des évêques d'Amiens, depuis S. Firmin jusqu'à son successeur actuel. L'auteur vient de réunir ces articles épars en un volume de 480 pages, en y ajoutant des développements et des discussions qui ne pouvaient trouver place dans le cadre restreint d'une *Semaine religieuse*.

La biographie des 88 évêques d'Amiens est précédée d'une savante introduction inédite où l'auteur s'occupe successivement : de la formation du diocèse d'Amiens, de ses limites, de ses divisions anciennes et modernes; de l'époque de l'établissement de l'Église d'Amiens ; de l'élection des évêques d'Amiens ; de leur puissance temporelle ; de leurs principaux droits et priviléges ; des cérémonies observées à leur entrée à Amiens et à leurs funérailles ; du palais épiscopal; de la maison de campagne des évêques d'Amiens et enfin des armoiries de l'Évêché.

M. Soyez donne la qualification de *saint* à Euloge et pas à Théofride. Il nous semble qu'il faudrait la donner ou la refuser à tous deux ; car, sous ce rapport, l'un et l'autre nous paraissent être dans la même condition : on ne leur a jamais rendu aucun culte et leur nom n'est inscrit que dans des martyrologes modernes. L'*Ordo* du diocèse d'Amiens, répète, chaque année, que « sept évêques d'Amiens sont honorés du culte des saints » ; mais, en réalité, il n'y en a que six : S. Firmin le martyr, S. Firmin le confesseur, S. Honoré, S. Salve, S. Berchond et S. Geoffroy. Et encore, pourrait-on faire remarquer que S. Berchond a été, mais n'est plus honoré du culte des saints.

De larges proportions ont été données à la biographie des trois avant-derniers évêques d'Amiens, et personne assurément ne s'en plaindra. NN. SS. Mioland, de Salinis et Boudinet ont fondé tant d'œuvres, ont laissé des souvenirs si impérissables qu'il était juste de leur faire une large part, et de rappeler avec une pieuse vénération les titres si divers qu'ils ont tous trois à la reconnaissance de la postérité.

M. Edmond Soyez a naturellement profité des nombreux écrits relatifs aux évêques d'Amiens et surtout des *Mémoires chronologiques* de De Court qui font partie de l'immense collection manuscrite de dom Grenier. Il a su fondre habilement ces documents de toute nature et, dans une œuvre vraiment littéraire, présenter un travail d'ensemble dont la lecture est pleine d'attrait.

J. Corblet.

NOTICES ARCHÉOLOGIQUES SUR LES AUTELS DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS, *par* M. L. de Farcy.

Tout en poursuivant la publication de ses *Mélanges de décoration religieuse*, appelés à rendre tant de services pratiques, M. de Farcy n'en continue pas moins de nous faire connaître la cathédrale d'Angers par une série d'intéressantes monographies. Il s'occupe aujourd'hui des autels, non-seulement de ceux qui subsistent encore, mais de ceux qui ont été détruits. Le maître-autel resta couvert d'un dais jusqu'en 1757 ; au XIVe siècle, c'était un drap d'or ; au XVe, un ciel de soie rouge, semé d'étoiles d'or, d'anges et de broderies ; plus tard ce fut un dais en bougran vert représentant Notre-Seigneur bénissant entre les quatre évangélistes. Nous nous associons au vœu qu'émet M. de Farcy de faire revivre l'usage du dais au-dessus de l'autel, prescrit d'ailleurs par la liturgie romaine, et de voir les sculpteurs s'inspirer des anciens modèles de dais en menuiserie pour terminer le retable d'une façon plus convenable que par des clochetons appliqués au mur sans aucune raison.

J. C.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

BARBIER DE MONTAULT (Mgr.). Une tabagie transformée en font baptismal. Poitiers, in-8 de 11 p. et 1 pl.

BARTHÉLEMY (Edouard de). Variétés historiques et archéologiques sur le Châlonnais et le Rémois ; 6e série. In-8, 65 p. Paris, Menu. 2 fr. 50.

BECKWITH (A.). Majolica and Faïence, Italian, Sicilian, Majorcan, Hispano-Moresque, and Persian. Illustrated In-12, New-York. 10 fr.

BERNARD (Louis). Chefs-d'œuvre de peinture au musée du Louvre. Ecole française. Gr. in-8, XVI-240 p. et 58 grav. Paris, Loones. 10 fr.

BIRCH (Samuel). Ancient Pottery and Porcelain : Egyptian, Assyrian, Greek, Etruscan, and Roman. Illustrated. London, Murray 52 fr. 50

BONNAFFE (Edmond). Causeries sur l'art et la curiosité. Frontispice par Jules Jacquemart. In-8, IV-259 p. Paris, Quantin. 7 fr. 50 (Il a été tiré de cette édition 50 ex. numérotés sur papier de Holl. avec frontispice sur chine.)

BOYER DE SAINTE-SUZANNE (Baron de). Notes d'un curieux. Monaco, in-8 de 427 p.

CARTAILHAC (Emile). L'Age de pierre dans les souvenirs et superstitions populaires, avec 68 grav. et 2 pl. dans le texte. In-8, 104 p. Paris, Reinwald. 5 fr.

CESSAC (P. de). Quelques notes sur l'église paroissiale de Gueret (Creuse). Guéret, H. Richet, in-8 de 104 p.

COLLIGNON (M.). Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché, par Maxime Collignon, ancien membre de l'École française d'Athènes. In-8, 165 p. Paris. Thorin. 5 fr. 50. (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, 2e fascicule.)

CORBLET (l'abbé). De l'origine et du choix des prénoms chrétiens. (Extrait des Mémoires de la société des sciences morales de Versailles. Versailles, Aubert, in-8.

DARCEL. Les Tapisseries décoratives du Garde-Meuble (mobilier national), choix des plus beaux motifs, par Ed. Guichard, architecte décorateur. Texte par Alfred Darcel, administrateur de la manufacture nationale des Gobelins. 1re et 2e liv. In-fol. 20 p. et 20 pl. Paris, Baudry. L'ouvr. compl., 150 fr.

DAVILLIER (Le baron Ch.). Notes sur les cuirs de Cordoue, guadamaciles d'Espagne, etc. In-8, 43 p. et grav. Paris, Quantin. (Tiré à 200 ex. Nos 1 à 10 sur whatman, 11 à 20 sur chine, 21 à 200 sur Hollande.) 5 fr.

DAVIS (W. G.). Architectural Studies in France. 90 lithographies Plates. Gr. in-fol. London, Batsford. 80 fr.

DELLA CROCE (Angelo). Raccolta di ornati scelti dagli originali antichi.

ed eseguiti in litofotographia 1er fasc. In-4, 6 pl. Milano, Pbmpeo Pozzi. 3 fr.

DELVIGNE (l'abbé Ad.). Nouvelles recherches sur l'auteur de *l'Imitation de Jésus-Ghrist*. 1876-1878. Etude critique et bibliographique. Bruxelles, A. Vroment, in-8 de 18 p.

FARCY (L. de). Notices archéologiques sur les autels de la cathédrale d'Angers. Angers, Lachèse, in-8 de 30 p.

FORTNUM (C. D. E.). Descriptive Catalogue of the Maiolica, Hispano-Moresco, Persian, Damascus, and Phodian Wares in the South Kensington Museum. With Historical Notices, Marks, and Monograms. Illustrated. In-8, London. Chapman and Hall. 52 fr. 50.

GUIFEREY (Jules). Des Caffiéri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs. Etude sur la statuaire et sur l'art du bronze en France au XVIIe et au XVIIIe siècle. Avec 7 gravures à l'eau-forte par Maurice Leloir et plusieurs fac-simile d'autographes. In-8, XV-542 p. Paris, Morgand et Fatout. 50 fr. ; pap. de chine, 120 fr.

JANVIER (A.). Boves et ses seigneurs. Etude historique sur la commune de Boves, par A. Janvier, président de la Société des antiquaires de Picardie. In-8, 484 p. Amiens, imp. Douillet.

LETAROUILLY (Paul) et SIMIL (A.). Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome. Monographie mise en ordre et complétée par M. Alphonse Simil, architecte attaché à la commission des monuments historiques 1re livr. In-fol., 24 pl.

MARKOFF (Alexis de). Les monnaies des rois parthes. Supplément à l'ouvrage de M. le comte Prskesch-Osten. Second fascicule. In-4, 67 p. Paris, Van Peteghem. 14 fr.

MARQUET DE VASSELOT. Recherches sur l'art français. Architecture, peinture, sculpture, par Marquet de Vasselot, statuaire, membre de la commission de surveillance de l'Enseignement du dessin dans le département de la Seine. In-8, 112 p. Paris. Ve Morel.

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE PICARDIE. IIIe série t. IV, Amiens, Douillet, in-8, de 527 p. (Dictionnaire topographique du département de la Somme, par M. J. Garnier, depuis la lettre M jusqu'à Z).

MESNARD (Léonce). Nouvelles études sur les beaux-arts en Italie. In-8, 104 p. Grenoble, Maisonville ; Paris, Sandoz et Fischbacher. 2 fr. 50.

POLIZZI (cav. Gius.). Catalogo dei monumenti d'arte e d'antichità della provincia di Trapani. Parte I. In-8. Trapani, 1877.

POMPEI (Ant.). Studi intorno all' anfiteatro di Verona, preceduti da un Saggio sugli spettacoli degli antichi. In-4, 154 p. et pl. lithogr. Verona, C. Kayser. 12 fr.

PRAIRIE (de la). Un livre de famille. Saint-Quentin, J. Moureau, in-8 de 27 pages. — Observations sur le Dictionnaire d'architecture de M. Viollet-le-Duc. Saint-Quentin, J. Moureau, in-8 de 35 p. — Observations sur les commentaires de César : lieux fortifiés et habitations. Soissons, Michaux, in-8 de 15 p.

RAVENSHAW (Thomas-F.). Antients Epitaphes (from A. D. 1250 to A. D. 1800), collecten and sett forth in Chronologicall Order. In-8, 196 p. London, Masters. 9 fr. 50.

RICCI (Mauro). Iscrizioni italiane. In-16, 460 p. Virenze, Chiesi. 3 fr.

ROSSI (comm. G. B. de). La Roma sotterranea cristiana, descritta ed illustrata, t. III. In-4, 750 p. avec 2 tabl. Roma. tip. Salviucci. L'ouvr. complet, 100 fr.

ROSSIGNOL (J. H.). Des services que peut rendre l'archéologie aux études

classiques, d'après les plus anciennes inscriptions grecques, d'après les vases peints et lettrés des Grecs, etc. par J. P. Rossignol, membre de l'Institut, professeur de littérature grecque au Collége de France. In-8, 472 p. Paris, Labitte, 10 fr.

SCHLUMBERGER (G.). Numismatique de l'Orient latin. Avec 19 pl. gravées par Dardel. Gr. in-4, XIII-513 p. Paris, Leroux. 75 fr.

SOYEZ (Edmond). Notices sur les évêques d'Amiens. Amiens, Langlois, 1878, in-8 de XLIX-480 p.

VAN ROBAIS (A.). Notes d'archéologie, d'histoire et de numismatique. 2e série (Abbeville et ancien comté de Ponthieu). In-8, 47 p. Abbeville, imp. Paillart. (Extr. des *Mémoires* de la Société d'émulation d'Abbeville.)

VÉRON (Eugène). L'Esthétique. [Origine des arts. Le goût et le génie. Définition de l'art et de l'esthétique. Le style. L'architecture, la sculpture, etc.] In-18, XXV-479 p. Paris, Reinwald. 4 fr.

VIOLLET-LE-DUC (E.). La Cité de Carcassonne (Aude). In-8, 88 p. avec fig. et plan. Paris, Ve A. Morel. 3 fr.

VIOLLET-LE-DUC (E.). L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir. Gr. in-8, VIII-261 p. et 31 pl. Paris. Ve A. Morel. 25 fr.

J. C.

CHRONIQUE

Nécrologie. — M. Arthur Forgeais, qui vient de mourir, s'était créé une spécialité dans l'archéologie. Partant de ce fait bien connu que les ponts de Paris étaient autrefois couverts d'habitations et qu'ils avaient été plusieurs fois brûlés ou enlevés par les inondations, M. Forgeais s'était convaincu que leur voisinage devait surtout recéler des menus objets d'un usage journalier qui pouvaient nous éclairer sur certains usages de nos pères. Il explora le lit de la Seine et son attente ne fut pas trompée. Sa *Notice sur les plombs historiés trouvés dans la Seine* fut le point de départ d'une série de travaux relatifs aux méreaux de corporations, aux enseignes de pèlerinages, à l'imagerie populaire et à la numismatique populaire.

— M. Tailliar, président honoraire à la cour de Douai, laisse la réputation d'un excellent chrétien et d'un savant distingué. Intime ami de M. de Caumont, il a pris une part très-active aux congrès scientifiques et a présidé celui d'Amiens en 1867. M. Tailliar s'est spécialement occupé de l'affranchissement des communes dans le nord de la France, des institutions et des coutumes des mêmes contrées, de la féodalité en Picardie, des Gaulois au temps de Jules César, de l'apostolicité des églises de France, etc. Il a publié dans notre *Revue* (tomes II et III) une série d'excellentes *Notes pour l'Histoire de l'Art chrétien dans le Nord de la France.*

L'école clunisienne. — M. A. de Saint-Paul, membre de la Société de Saint-Jean, combat ainsi dans le *Bulletin monumental*, l'existence d'une école clunisienne :

Il y a bruit depuis longues années autour d'une prétendue école clunisienne. Ses défenseurs ne manquent pas de talent ; mais il n'est talent qui tienne contre des faits bien avérés. Or, ici, les faits renversent un système dû à de trop grandes ressources d'imagination. D'un côté il est impossible, en Bourgogne même, de distinguer par le style les églises cluni-

siennes de celles qui ne le sont pas ; de l'autre, l'ordre de Cluny, en s'étendant hors de la Bourgogne, n'a point apporté avec lui l'architecture de ce pays.

En Bourgogne, l'observateur le plus exercé n'arrivera jamais à déterminer, par le seul examen du style, si une église a ou n'a pas appartenu à Cluny. Si pour lui la théorie que je combats remplace l'histoire, doublement malheureux dans ses hypothèses, il rattachera à la célèbre abbaye Saint-Lazare d'Autun, Saint-Andoche de Saulieu ou Notre-Dame de Beaune, et en séparera la Madeleine de Vézelai, peut-être même la Charité-sur Loire. Il n'y a en Bourgogne que l'école bourguignonne, à laquelle ont payé tribut indistinctement tous les ordres religieux (sauf quelquefois les cisterciens), les évêques et tout le clergé séculier. Cette école, déjà complète au moment où fut commencée l'immense basilique de saint Hugues, s'est établie exactement de la même façon que ses sœurs, à la suite d'une direction spéciale des traditions romaines ; bien plus, il serait difficile de lui assigner une existence absolument indépendante : elle doit à l'Italie, par la Provence, le caractère antique de ses détails, et par la voie du Rhin ses tours octogonales, ses « bandes lombardes » et les galeries qui règnent extérieurement sous les corniches de ses absides; elle dérive, en un mot, de la grande école que je proposerais d'appeler *italo-germanique*. Si les clunistes ont donné de l'essor et de la puissance à cette école, ils l'ont fait par le luxe et l'importance de leurs constructions et non d'après un système particulier ; il serait souverainement injuste de refuser en même temps un rôle sérieux aux autres ordres monastiques et au clergé séculier.

Si l'ordre de Cluny avait fait l'école bourguignonne et se l'était imposée, il l'aurait évidemment apportée avec lui partout où il s'est répandu. Or il est arrivé si bien le contraire que l'on ne trouvera pas, hors de Bourgogne, un seul édifice reproduisant le style roman de cette province. Déjà, sur ses limites, les productions les plus directes de Cluny subissent, soit une forte perte du caractère italo-germanique, comme la Madeleine de Vézelai et l'église de Saint-Cydroine, près Joigny, attribuée par M. Quantin (*Congrès archéol.*, XVIIe session, p. 213) à un artiste byzantin d'Outre-Loire, soit l'influence de l'école voisine, comme l'église de Paray-le-Monial, la reproduction la plus complète, à beaucoup d'égards, de l'abbaye-mère, reproduction qui se permet néanmoins les corniches, les modillons et divers autres détails auvergnats. Avançons vers l'école bourbonnaise, dérivée à la fois de la Bourgogne et de l'Auvergne ; là nous trouverons une grande église aussi importante assurément que celles de la Charité-sur-Loire et de Vézelai, l'abbaye de Souvigny. Malgré

l'affection des abbés de Cluny pour ce monastère, où vinrent mourir saint Maïeul en 994 et saint Odilon en 1049, la basilique n'est ni plus bourguignonne ni moins auvergnate que ne le comporte sa situation. A Nevers, nous observons une église clunisienne très-souvent citée comme un des principaux modèles de l'architecture auvergnate. L'église de Mozat, près de Riom, donnée à Cluny au Xe siècle et en 1095, est également auvergnate, ainsi que celle de Ris (Puy-de-Dôme), située entre Vichy et Thiers. L'église Saint-Pierre de Beaulieu (Corrèze), bien que clunisienne, comme Souvigny, dès sa naissance, est purement limousine et n'a rien de bourguignon. De même l'église de Carennac (Lot), peu éloignée de Beaulieu, et clunisienne depuis l'abbatiat de saint Odilon. A Moissac, qui appartint aux fils de saint Odon depuis 1052 jusqu'en 1618, rien de ce qui reste de roman n'a un caractère exotique; tout est encore limousin. Je ne saurais bien déterminer à quelle école appartient Saint-Sauveur-de-Figeac, réformée dès 1074; elle est toulousaine, s'il y a une Ecole romane toulousaine; mais à coup sûr elle n'est point bourguignonne. Moirax reproduisait le type agenais, Montierneuf de Poitiers le type poitevin. Je ne me prévaudrai point de Déols et de Saint-Benoît-sur-Loire, qui, affiliées à Cluny au Xe siècle, paraissent n'avoir plus reconnu son autorité au XIe siècle, mais je ne saurais passer sous silence l'exemple le plus frappant qui puisse être allégué. L'église Saint-Martin-des-Champs, à Paris, bien connue des archéologues, fut donnée à Cluny à titre de prieuré, en 1079, en devient aussitôt la seconde fille, et vit son chœur reconstruit vers 1130, au moment même on s'achevait l'abbaye-mère, consacrée, on le sait, en 1131. On sait aussi combien l'école romane parisienne, par sa faiblesse, se trouvait naturellement ouverte aux influences étrangères. Or celle de toutes ces influences qui devait être la plus forte et, pourrais-je dire, la plus autorisée, est tout à fait nulle à Saint-Martin des-Champs : l'architecte n'a reçu de Bourgogne aucun ordre, aucune prescription ; on eût pu lui donner du moins le conseil, en apparence très-sage, de se conformer à un style en possession de tous ses moyens d'exécution, au lieu de s'évertuer, comme il l'a fait, à suivre l'école parisienne dans ses tentatives et ses luttes; s'il a reçu ce conseil, il l'a trouvé encore si peu impératif qu'il n'en a eu cure. Il n'accepte même pas la riche ornementation bourguignonne; trouvant autour de lui peu de ressources pour orner son abside suivant les traditions de luxe prônées par Cluny, il se voit bien obligé d'accepter un sculpteur étranger ; mais, le croirait-on? ce sculpteur, c'est du Noyonnais ou du Soissonnais qu'il le fait venir.

Pas plus par leurs dispositions que par leur style, les églises de Cluny

ne forment une famille à part, si j'excepte, pour les très-grandes basiliques, le narthex et le double transsept. Leur luxe d'ornementation ne leur donne un caractère distinct que vis-à-vis des églises appartenant aux ordres fondés depuis la fin du XIe siècle, et ne les différencie point des églises bénédictines ordinaires, collégiales ou cathédrales. On ne citera même pas de monument clunisien, sauf La Charité, où la sculpture soit aussi abondante que dans certains monuments du Poitou, de la Saintonge et de l'Angoûmois, absolument indépendants de la grande abbaye bourguignonne, tels que Notre-Dame-la-Grande, de Poitiers, les églises de Sainte-Marie, à Saintes, d'Aulnay-de-Saintonge, d'Airvault, de Saint-Hilaire de Melle, de Villesalem, de Saint-Pierre d'Angoulême, de Chastres, etc. Par contre, il se trouve quelquefois de grandes églises clunisiennes passablement simples dans les écoles où la simplicité est de mise : témoin Saint-Étienne de Nevers, et, à Saint-Pierre de Beaulieu, tout ce qui est antérieur au portail principal, ajouté au milieu du XIIe siècle.

Il faut donc rayer de l'histoire l'école clunisienne. Sans doute, les Clunistes ont beaucoup fait pour l'art, aux XIe et XIIe siècles, plus d'abord que les autres corps du clergé; mais ils n'ont point employé de voies particulières; ils se sont associés à un mouvement général qu'ils ont puissamment aidé sans prétendre le diriger. Il serait injuste d'oublier que les Bénédictins ont aussi, à l'époque romane, construit de grandes, riches et solides basiliques, qu'ils ont, eux aussi, poussé au progrès, et qu'enfin ce sont eux, par Saint-Denis, et non les Clunistes par Vézelai, qui ont principalement créé l'architecture ogivale.

Je ne sais si les Clunistes, l'eussent-ils voulu, auraient créé facilement une Ecole. Le plus souvent, cet ordre ne colonisait pas : on lui livrait tel ou tel monastère déjà établi et occupé. L'abbé, ou un dignitaire de l'abbaye-mère, arrivait avec ses constitutions, qu'il était facile d'apporter par écrit, tandis qu'au moyen âge, pour faire voyager une architecture, des dessins ne suffisaient pas, il fallait envoyer des ouvriers. Et si des monastères furent véritablement colonisés, ce fut presque toujours durant le Xe siècle, alors qu'il était impossible de transmettre un système de construction satisfaisant et propre à être recommandé.

Une statue de Pie IX a l'Exposition. — La statue du saint et vénéré Pontife Pie IX, dont les journaux italiens ont fait un si grand éloge, est l'œuvre d'un sculpteur célèbre, bien connu du monde artistique, le professeur Pagliaccetti, membre de l'Académie de Florence, lauréat d'un deuxième prix de l'Académie de Rome.

Cette statue, exposée pendant quelque temps à l'Académie des Beaux-

Arts, a été envoyée à l'Exposition universelle de Paris, où le public accourt en foule la visiter. Elle fait honneur à la fois à l'artiste et à la section italienne, où elle figure avec honneur.

Le Pontife défunt est représenté assis sur la *sedia gestatoria*, genre de fauteuil du style du XIIIe siècle ; les bras sont appuyés et les mains tendues en avant comme pour accueillir les pèlerins qui viennent à lui ; la tête et le maintien sont nobles et majestueux ; le regard, fixé en avant, semble s'abaisser un peu comme pour envelopper et attirer ceux qui, timidement ou pénétrés d'un saint respect, hésitent à s'approcher ; l'expression des yeux renferme quelque chose à la fois de fin et de bienveillant ; le sourire des lèvres, qui plisse légèrement les coins de la bouche en les dessinant, accuse la tendresse qui aime et la bonté paternelle qui bénit. En un mot, le portrait moral qui vient s'ajouter ici, nous paraît lui-même très-réussi.

Eglise du Val-de-Grace. — De grands travaux vont être entrepris prochainement à un des monuments les plus remarquables de Paris, à l'église du Val-de-Grâce. Il y a dix ans, le dôme, qui est, après ceux du Panthéon et des Invalides, le plus élevé de tous les édifices de la capitale, a reçu une couverture neuve, et une intelligente restauration a mis en lumière toutes les richesses du portail. Depuis la même époque, il est question de restaurer les peintures de la coupole. Malheureusement la question agitée à ce moment, fut négligée, et sans l'intervention immédiate de la direction des Beaux-Arts, ces chefs-d'œuvre seraient perdus pour la postérité.

Aujourd'hui nous apprenons que des fonds sont disponibles et que la direction des Beaux-Arts a chargé des artistes de la restauration de la coupole.

Ce fut la reine Anne d'Autriche qui fit élever l'église et l'abbaye du Val-de-Grâce. François Mansard donna le plan de toutes les constructions et commença l'église. Il eut pour successeurs dans cette œuvre Jacques Lemercier, puis Pierre Lemuet, auquel on associa Gabriel Leduc.

L'abbaye, transformée en hôpital militaire, a conservé son caractère de grandeur ; son cloître, ses galeries, ses vastes escaliers existent encore.

Une cour spacieuse, fermée sur la rue par une belle grille en fer, précède l'église.

Elle est limitée sur ses côtés par deux ailes de bâtiments qui viennent d'être restaurées, afin de mettre ces dépendances en harmonie avec l'édifice rajeuni qu'elles accompagnent.

Les travaux de restauration sont évalués à plus de 600,000 fr.; l'échafaudage seul coûtera plus de 5,000 fr.

Reims. — Une découverte intéressante vient d'être faite dans la ville de Reims.

En opérant des travaux de terrassement, on a retiré successivement, du fond d'un ancien puits, l'avant bras et la main droite d'une statue colossale en bronze doré.

La main, parfaitement modelée, est légèrement fermée ; la pose semble indiquer qu'elle tenait un secptre plutôt qu'une arme ou tout autre objet. Les deux parties, qui se réunissent parfaitement, ne mesurent pas moins de 55 centimètres de longueur.

Il y a lieu de croire que ces débris ont fait partie d'une grande statue impériale de l'époque romaine, soit que cette statue ait été envoyée par Rome à la ville de Reims, soit que l'importante cité des *Remi* l'ait érigée en l'honneur d'un empereur romain.

M. Morel, percepteur à Châlons, immédiatement prévenu, s'est empressé d'acquérir ces précieux restes de l'art antique, pour les exposer au Trocadéro dans sa collection particulière qui ne comprend pas moins de douze cents objets provenant des cimetières de la Marne, tant de l'époque romaine que de la Gaule indépendante.

Somme-Tourbe. — On mande de Somme-Tourbe au *Courrier de la Champagne*.

Une découverte archéologique d'une grande importance, au point de vue artistique, vient d'être faite dans nos environs : les restes d'un char gaulois, qui, par la richesse des dessins sur les ornements retrouvés, n'a pas encore d'égal dans le département de la Marne.

Ces objets ont été déterrés par M. Gharles Taudin, fouilleur, en présence de M. Cornuhaye, archéologue à Suippes, dans la collection duquel ces beaux objets vont être placés et feront l'admiration des savants.

Arcy Sainte-Restitue. — Une intéressante découverte vient d'avoir lieu à Arcy-Sainte-Restitue (Aisne), où M. Frédéric Moreau père, de Fère-en-Tardenois, fait exécuter des fouilles.

Dans la sépulture d'un chef Franc qu'il visitait ces jours derniers, il a recueilli une remarquable épée de commandement.

Elle porte 97 centimètres de longueur. La lame en fer à deux tranchants repose dans un fourreau de bois et cuir muni de son bout de gaine en argent ciselé. La poignée en fer et bois a conservé dans son éclat métallique la bande d'or qui la recouvre. Le pommeau se compose d'une perle hémisphérique en pâte de verre, et la garde est formée de deux rangées de verroteries cloisonnées d'or.

On suppose que ce doit être l'épée d'un compagnon de Clovis.

Royan. — La nouvelle église de Royan qui vient d'être consacrée est aussi remarquable par son ornementation que par son architecture. Les dix-neuf clefs de voûte portent le nom et la date des dix-neuf grands conciles, depuis celui de Jérusalem jusqu'à celui du Vatican. Les dix commandements de Dieu et les douze articles du Symbole sont figurés dans les médaillons de deux splendides rosaces. Sept grandes fenêtres éclairent le sanctuaire ; elles symbolisent les sept sacrements dont la dogmatique sacrée est reproduite dans les vitraux avec un rare bonheur de conception et d'exécution.

Nancy. — Mgr Foulon vient de créer, dans la sacristie de la cathédrale de Nancy, un musée religieux où il a fait réunir les objets d'art qui se trouvaient disséminés. Dernièrement ce musée s'est enrichi d'un feuillet de dyptique en ivoire, du IXe siècle, et d'une croix émaillée, du XIIIe.

J. C.

DE L'IDÉAL CHRÉTIEN

Les développements du christianisme ont fourni de siècle en siècle aux artistes des sujets de composition nouveaux. Et comme, de toutes les religions, la religion catholique est celle qui s'adapte le plus réellement à la nature humaine, soit qu'elle dirige ses actes, soit qu'elle les juge et qu'elle les condamne, soit qu'elle leur donne les motifs les plus élevés et les plus désintéressés, soit enfin qu'elle offre à l'homme en perspective les récompenses éternelles ; toutes les conditions de la vie peuvent être envisagées sous un aspect assez noble pour fournir aux artistes un thème, un objet, un sujet d'observation et d'imitation. Dans ce miroir spiritualisé où le christianisme nous montre l'humanité, tout devient susceptible d'être grand, tout peut mériter notre admiration. Il y a eu là une conquête pour les beaux-arts.

J'ajoute que la multiplicité des relations des âmes avec la divinité et ces admirables entretiens avec celles qui sont retournées dans l'éternité, cette présence de tant de saints et de saintes, de martyrs, de vierges et de vieillards, d'humbles créatures et d'opulents monarques, sans parler des ancêtres de l'Ancien Testament, des prophètes et des patriarches, toute cette foule dont le nombre s'accroît toujours répand la plus magnifique et la plus libérale profusion de sujets dans le monde de l'imagination.

Ce ne sont plus des fantômes et de capricieux symboles, mais des portraits à tracer, des faits à reproduire, des caractères, des types vrais et toute une légion de personnages et de lieux divers, aussi

bien le bourreau que la victime, l'ardent apôtre que le proconsul, l'humble et obscure catacombe que le splendide palais des empereurs, la cellule que la salle de festin, l'innocente enfant que le démon tentateur, l'armure du soldat que le froc du religieux.

Qu'on s'éloigne de cette source nouvelle de vitalité, le mouvement de la civilisation s'arrête, le cerveau du poëte et de l'artiste s'atrophie et ne s'exerce plus que sur des sujets sans portée.

La stérilité est la conséquence fatale de cette déviation, et il ne serait que logique de proscrire les beaux-arts d'une atmosphère où ils ne peuvent que végéter, souffrir et s'éteindre d'une asphyxie mortelle. Sur ce monde-là, en supposant qu'il puisse exister sans mœurs chrétiennes, ce qui ne s'est pas encore vu, mais ce qui peut arriver, il ne restera plus qu'à braquer un objectif de photographe pour en garder une empreinte sans vie et sans couleur.

En créant l'homme à son image, Dieu l'a revêtu d'une forme admirable qui l'élève sous le rapport de la beauté au-dessus de toutes les autres créatures et en fait le souverain dominateur du monde sensible. Il possède à un plus haut degré que les autres êtres l'harmonie des proportions, un regard où se reflètent toutes les expressions du sentiment, la grâce et la liberté des mouvements, et une dextérité merveilleuse pour accomplir les actes multiples de la vie humaine. Sa parole est aussi variée dans ses inflexions que les nuances de ses pensées. Elle agite, frappe, émeut, persuade, irrite, accable, entraîne, fait aimer ou haïr. L'art peut ajouter à cette parole par la modulation des sons une puissance et un charme de plus.

L'homme manifeste au dehors par des œuvres d'art les rapports que son œil lui a révélés entre les lignes et entre les couleurs ; à l'aide de l'œil, sa main modèle des contours ; son oreille saisit les combinaisons des sons, et sa main ou son souffle les exécute sur les instruments variés qu'il a construits.

L'architecture, synthèse de tous les arts, est une des preuves les plus éclatantes de la souveraineté de l'homme dans la création, puisque, dans cette œuvre complexe, il n'y a pas d'êtres visibles qui ne deviennent ses tributaires.

Enfin les œuvres de l'art en peinture, en sculpture, en gravure, en musique et en architecture sont des témoignages irréfragables

de l'immatérialité de l'être humain qui leur a donné l'existence, puisque ces œuvres lui survivent non-seulement dans leurs éléments matériels, mais encore et surtout dans leur essence spirituelle, et qu'elles transmettent à la postérité la pensée même de celui dont les organes sont depuis longtemps réduits en poussière.

On voit que la beauté plastique du corps humain est liée à une certaine beauté morale. C'est plus qu'un reflet ; c'est une émanation, un rayon. Chez l'homme, et même on peut encore dire chez les êtres animés, la forme implique le caractère, les mœurs, la pensée ou l'instinct. De la forme des êtres inanimés naissent aussi des idées, des impressions, mais objectivement, ce qui suffit pour établir des catégories et une échelle des genres. Quoi que puissent dire les matérialistes et les prôneurs de l'*art pour l'art*, il n'est nullement indifférent au progrès intellectuel et moral d'une société, qu'on voie s'étaler dans les expositions des melons et des chaudrons, des ustensiles et des natures mortes, je dirai même des intérieurs et des paysages, en plus grand nombre que des portraits, des tableaux d'histoire et des sujets religieux.

Mens agitat molem, a dit le poëte. Bossuet a dit plus excellemment encore : *Une âme forte est maîtresse du corps qu'elle anime.* Et, en effet, l'âme exerce une action sur la forme, l'embellit ou l'enlaidit selon que l'acte de sa volonté est bon ou mauvais.

La beauté est la règle, la loi. C'est l'état primitif. C'est à la chute qu'est dû l'obscurcissement de ses rayons ; c'est par l'effort de la volonté, des sens, de tout l'être qu'elle peut être reconquise. Comme l'a fait remarquer de Bonald, *l'état naturel de l'homme est son état le plus civilisé.*

La laideur est donc une déviation de la beauté, et non pas une entité idéale.

Dans la laideur même, l'artiste retrouve des efflorescences de la beauté première, comme au fond du cœur du criminel, la conscience jette encore quelques éclairs.

De là découle pour l'artiste une responsabilité qui doit le guider dans la composition et dans l'exécution des sujets.

On a supposé l'existence d'un art primitif dont les traditions auraient été perdues lors de la dispersion des fils de Noé. M. Eugène

Cartier [1] voit dans la tour de Babel l'œuvre de l'art de l'homme révolté contre Dieu. Il dit que « l'art perdit alors son unité comme le langage. » Je ne partage pas ici les idées de cet auteur. L'art antérieur à la tour de Babel est une hypothèse. La construction de la tour de Babel démontre que les hommes perdirent alors l'unité de croyance ; mais il me semble qu'il ne saurait être question de la rupture d'une tradition d'art idéal. M. Cartier ne me paraît pas non plus être dans le vrai lorsqu'il donne la prééminence à la race de Sem sur celle de Japhet. Il connaît cependant ce verset de la Bible dont le sens m'a frappé il y a longtemps et dont l'application est l'histoire même du genre humain encore en ce moment :

« Japhet mettra son pied sur Sem, et les fils de Cham seront ses serviteurs. »

La race de Japhet ne s'est-elle pas répandue d'abord en Grèce et dans la Grande-Grèce, en Étrurie ? est-ce que les Grecs n'ont pas établi leur influence dans l'Asie mineure, dès la guerre de Troie ; Alexandre le Grand n'a-t-il pas poussé ses conquêtes jusqu'aux bords de l'Indus, et, après les Grecs, les Romains n'ont-ils pas soumis les peuples de l'Asie et de l'Afrique ? De nos jours, les colonies anglaises dans l'Inde et nos possessions d'Afrique fournissent encore les démonstrations de l'entier accomplissement de la prophétie divine. Malgré ses écarts, et surtout son ingratitude présente, la société européenne reste dépositaire du trésor de civilisation, de puissance et d'autorité que Dieu lui a confié. Il n'est pas dit qu'elle ne l'aliènera pas. Dans ce cas, malheur à elle !

Je ne puis dire si le génie de Platon a inspiré celui de Phidias [2]. Ce sont là des hypothèses qui font honneur et à l'artiste et au philosophe, mais dont la preuve est incertaine. On peut, je crois, remarquer que, de tous les peuples de l'antiquité, les Grecs ont su conserver le mieux les éléments de la beauté ; la raison en est toute morale et apporte une démonstration évidente de la doctrine esthétique que je viens d'établir. Après le peuple hébreu, ce sont les Grecs et principalement

[1] Cartier, *de l'Art chrétien*. D'accord avec l'auteur de cet éloquent plaidoyer sur le fond des idées, j'ai cru pouvoir, en me plaçant sur le terrain historique, critiquer quelques assertions qui m'ont paru excessives.

[2] M. Chartes Lévêque a soutenu la thèse inverse à la faculté des lettres de Paris en 1852 : *Quid Phid ex Plato debuerit ?*

les Athéniens qui se sont le moins éloignés de la loi naturelle. Dieu me garde de vouloir atténuer leurs erreurs et leurs crimes ! Je compare, et j'affirme que les idées, les mœurs et les coutumes dans les anciens empires de l'Orient, dans l'Égypte, l'Éthiopie, la Lybie et toute l'Afrique jusqu'aux colonnes d'Hercule ont offert pendant de longs siècles le contraste le plus frappant d'une barbarie, d'une violence, d'une cruauté, d'un mépris des lois de l'humanité abominables, avec les idées, les mœurs et les coutumes des peuples grecs. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que ceux-ci se soient tenus plus rapprochés du beau idéal dans les œuvres d'art et aient conservé une prépondérance relative qui ne saurait leur être refusée sans blesser les règles de la justice, de la raison et de l'éternelle vérité. Dans le culte idolâtrique, l'anthropomorphisme, qui attribuait aux dieux la forme et les passions humaines, était certainement une erreur moins grossière que l'adoration de monstres hideux et bizarres chez les Hindous, de taureaux chez les Assyriens, des Apis et des animaux sacrés chez les Égyptiens.

Que les derniers Romains aient souillé l'art grec et l'aient fait servir à tous les raffinements du matérialisme, cela est incontestable. Il ne faut pas oublier que ce peuple avait alors perdu la notion de l'idéal et que les gouverneurs de provinces avaient rapporté de l'Orient en Italie tous les genres de vices et de dépravation.

Aux types imparfaits de l'anthropomorphisme grec, le christianisme fit succéder des types d'une perfection idéale absolue, qu'aucune passion humaine, qu'aucune tache n'avaient ternis, dont la vue seule devait exalter l'âme et lui entr'ouvrir le ciel. Ces modèles de prédilection étaient le Christ Rédempteur des hommes, et la Vierge, apparition soudaine dans le monde et saluée avec reconnaissance par toutes les femmes, prototype de la pureté, de la grâce et de la bonté.

La basilique romaine fut le premier type des monuments religieux chrétiens. C'était le palais de la justice souveraine, où le peuple était admis. Le tribunal du juge entouré de ses assesseurs en occupait le fond. Une grande nef s'étendait jusqu'à la porte principale et, de chaque côté, un ou deux rangs de colonnes supportant

des arcades formaient des nefs latérales. La nef centrale était toujours la plus large et la plus élevée.

Dans l'hémicycle destiné au tribunal, étaient disposés des siéges plus ou moins nombreux pour les juges et les avocats, et, sur les côtés, d'autres places étaient réservées à des assistants.

Au-dessus des nefs latérales régnait une galerie. Les fenêtres qui éclairaient l'édifice étaient cintrées et les plafonds étaient à voussures (*testudinés*, en carapace de tortue). Un narthex à arcades supportées par des colonnes donnait entrée à la nef; il était fermé par des tapisseries.

Du temps de Pline, on comptait à Rome dix-huit basiliques.

Nous possédons la description de la basilique Ulpienne construite dans le forum de Trajan. Pausanias nous apprend que la charpente était en bois de cèdre recouvert en bronze, que les plafonds et la toiture étaient en bronze doré, que les murs étaient revêtus de plaques de marbre blanc, que le pavé était en marbre et les colonnes de granit.

On voit que le plan de la basilique convenait beaucoup plus au culte chrétien que celui des temples païens, parce qu'il était mieux approprié aux assemblées nombreuses et à la hiérarchie.

En effet, l'évêque (episcopus, d'ἐπισκοπεῖν, *surveiller*) prit place au fond de l'hémicycle sur un siége élevé (cathedra) ; là, il était entouré de ses prêtres ; de chaque côté, deux absides appelées *secretarium* ou *diaconicum*, *prothesis* ou *oblatorium*, servaient de sacristie et de lieu de préparation au saint sacrifice.

La nef centrale, les bas-côtés et une galerie supérieure appelée *triforium*, furent assignés aux diverses catégories de fidèles ; le narthex fut conservé, mais on le fit précéder d'un porche extérieur et d'un atrium ou parvis où se tenaient les catéchumènes.

On voit qu'il fallut opérer peu de changements à la basilique romaine pour l'affecter à un culte populaire par excellence, et que le nom de basilique constantinienne, admis dans l'histoire de l'art pour définir ce genre de disposition des édifices religieux, ne se rapporte qu'à l'installation officielle de l'Église chrétienne par le puissant empereur dans les édifices publics les plus propres à la recevoir, et que le culte des idoles n'avait pas profanés.

La loi qui réglait les proportions dans l'architecture des temples antiques et des édifices religieux des premiers siècles avait le défaut de faire paraître le monument moins vaste qu'il ne l'était en réalité. La hauteur en était déterminée par le module de la colonne. L'architecture gothique au contraire n'a pas tenu compte de cette règle, et il en est résulté que les monuments appartenant à ce style paraissent plus grands qu'ils ne le sont. Leur dimension, leur hauteur n'ont pas d'autre échelle, pour être appréciées, que la taille de l'homme. Les différences qui existent sous le rapport des proportions entre les édifices du Moyen-Age ne produisent une impression que relativement à la capacité et à l'élévation du vaisseau. Une personne placée au pied d'un des piliers de la cathédrale de Paris suffit à donner la mesure de tout l'édifice. Ce fait, que M. Viollet-le-Duc a démontré et développé, avec la science et la lucidité d'exposition qui lui sont familières, dans sa réponse victorieuse aux critiques faites à l'art du Moyen-Age par M. Beulé, ce fait, dis-je, est la cause de l'impression d'harmonieuse grandeur qui nous frappe en entrant dans nos cathédrales des XIIe et XIIIe siècles.

On ne peut contester que l'architecture byzantine ait produit des édifices remarquables. La croix grecque s'associe heureusement dans Sainte-Sophie de Constantinople, ainsi que dans plusieurs églises d'Italie, à la coupole et au plein-cintre. Mais la croix latine est plus favorable aux formes du culte dans l'Occident.

La France a le droit de s'enorgueillir d'avoir donné naissance au style ogival. On peut discuter encore sur les origines de l'ogive. Il est possible que l'*arc brisé* ait pu être remarqué dans l'entre-croisement des arbres dans une forêt, comme le bruit du vent dans les roseaux du Nil a pu donner l'idée de la flûte de Pan. Il est possible que sur quelque point de la terre, en Égypte, chez les Arabes ou en Espagne, on ait pu remarquer des formes géométriques donnant des arcs brisés. Mais qu'on cite donc avant Philippe-Auguste un monument entièrement construit dans le style ogival avec toutes les combinaisons variées qu'il comporte ! L'arc brisé s'est présenté naturellement à l'imagination des architectes lorsqu'ils ont vu en perspective les voûtes à plein cintre d'une église du XIIe siècle. Ce sont nos maîtres ès-œuvres français qui ont tiré de cette observa-

tion la nouvelle forme d'architecture ogivale, et à peine l'eurent-ils employée qu'ils furent appelés de toutes parts pour construire des églises en Allemagne, en Italie et jusqu'en Hongrie. Mais c'est dans ses provinces natales, dans l'Ile de France, dans la Picardie et la Champagne, que la nouvelle architecture produisit ses chefs-d'œuvre; là, elle était chez elle. Paris, Chartres, Reims, Troyes, Amiens, Laon, Bourges, Noyon, Beauvais, Soissons offrent des prototypes irrécusables. C'est de là qu'elle rayonna, sans cependant s'étendre beaucoup au-delà de l'Allemagne et de l'Angleterre. En Italie, elle s'imposa pour un temps. Des peintres mêmes, comme Giotto, l'adoptèrent. Sienne, Orvieto, Florence et même Rome lui donnèrent droit de cité, mais en y mêlant des variantes peu harmonieuses et si obstinément indigènes qu'elle y vécut en étrangère et plutôt en parasite que librement et de sa propre vie; ce qui prouve bien son origine française. Les architectes se dédommagèrent en construisant des cloîtres innombrables et tous les artistes, sculpteurs, verriers, orfévres, peintres, graveurs de pierres tombales, ciseleurs et émailleurs adoptèrent les formes ogivales jusqu'à l'époque de la Renaissance. Trois siècles consécutifs d'existence doivent suffire, il me semble, pour donner au style ogival une place glorieuse dans l'histoire des beaux-arts.

L'étude des représentations plastiques chez les divers peuples de l'antiquité peut faire comprendre combien une transformation de l'idéal était nécessaire à la création d'une statuaire chrétienne. Les œuvres de Phidias, de Lysippe et de Praxitèle l'ont emporté sur celles des artistes de l'Asie, de l'Égypte et de Rome même. L'influence de l'Orient que subit Alexandre se fit sentir en Grèce, et l'idéal de la beauté, déjà incomplet et faussé par le défaut d'équilibre entre la nature physique et la nature morale, s'obscurcit encore par le mélange et l'immixtion d'éléments corrompus et corrupteurs.

On attribuera toujours les *desiderata* de la statuaire grecque à l'infériorité de la civilisation païenne. Au peu de variété des poses, à l'uniformité des procédés de composition, s'ajoutait encore le défaut d'expression du visage. Les artistes grecs se sont peu souciés de faire reluire l'âme, d'éclairer ce siége de la volonté, des passions, du génie, du sentiment; d'illuminer leurs figures de quelques reflets de ce feu intérieur qui anime les traits et communique au dehors

quelqu'une des pensées innombrables dont l'ensemble est à proprement parler la vie humaine.

Les Grecs ne pouvaient guère imaginer que des types en harmonie avec les idées vagues que leur suggérait un anthropomorphisme auquel même ils croyaient médiocrement. A l'époque de Phidias, lorsqu'il s'agissait de construire les propylées, de décorer l'Acropole et le Parthénon, lorsque Pisistrate d'abord et après lui Périclès, s'appuyant sur une oligarchie, une des plus intelligentes qui fut jamais, prenaient au sérieux leur rôle politique et dominateur, il fallait bien être sérieux aussi en matière d'art et traiter avec respect les légendes et les traditions du culte national. Seulement ce peuple artiste, c'est-à-dire plus avide d'impressions que de croyances, se dédommagea de la pauvreté du fond par la gravité et la perfection de la forme, et se contenta des apparences et des symboles, pourvu qu'il en fût séduit et charmé et que son orgueil patriotique fût satisfait.

Des esprits éminents, M. Rio, M. E. Cartier, d'accord en cela avec la plupart des historiens de l'art grec, ont cru qu'il y avait eu une époque où cet art était inspiré par une foi sincère, et ils n'ont attribué l'abaissement de l'élément moral et religieux qu'au scepticisme des rhéteurs et des auteurs dramatiques. C'est une théorie que je ne puis accepter. L'élévation du style, la convenance et la grandeur des compositions, l'émulation très-digne d'éloges de cette phalange d'artistes qui, à un point de vue spécial, ont peuplé la Grèce de chefs-d'œuvre, sont beaucoup moins dues à leur foi religieuse et à celle de leurs contemporains qu'à la fermeté de la direction politique et à l'unité des sentiments patriotiques.

L'antique anthropomorphisme n'était plus depuis longtemps la croyance des hommes politiques et lettrés. Les poëtes eux-mêmes s'en étaient servis comme d'un cadre favorable à leurs inspirations et d'une théorie respectable parce qu'elle avait été léguée par les ancêtres. Croit-on que les hardiesses de Socrate, que les systèmes de Platon et ses tendances vers le monothéisme s'accordassent avec la cosmogonie et les histoires des dieux et des déesses, traitées par les statuaires sur les murailles des temples ? On parle des influences des philosophes d'alors sur le grand art de Phidias. Je ne sache pas que Socrate et Platon aient envoyé des adorateurs fervents aux

pieds de son Jupiter Olympien et de ses Minerves, pas plus que cinq siècles auparavant les vers de l'Odyssée n'avaient développé le sens religieux ni inspiré le respect des dieux. Aux yeux de tout lecteur raisonnable et sans parti pris, Homère a-t-il bien mérité de la religion antique et même de la religion en général dans ce poëme où les divinités sont compromises dans des aventures si familières? Sans contester d'ailleurs les vertus privées de quelques Grecs, et les notions de loi naturelle qui existaient chez eux plus qu'ailleurs, à l'exception du peuple Juif, il me paraît plus simple d'attribuer le grand art grec au caractère de ce peuple, à l'action de plusieurs de ses gouvernants, à l'émulation patriotique et civique, à l'amour de la magnificence et aux avantages pécuniaires considérables auxquels donnaient lieu évidemment toutes ces splendeurs.

Les merveilles de la sculpture chez les Grecs et chez les Romains avaient perdu depuis longtemps la plus grande partie de leur prestige, lorsque le christianisme offrit aux artistes ses temples à décorer. Un épanouissement lumineux succéda aux obscurités de la pensée et des symboles. Les dogmes furent exposés en pleine lumière, à la vue de tous les peuples. Plus de réticences, de demi-révélations, d'initiations ténébreuses. L'enseignement fut donné à tous avec une libéralité qui ne s'était jamais vue, de telle sorte que le paysan en présence d'un portail d'une cathédrale pouvait connaître aussi bien les faits, les origines et les préceptes de la religion que le docteur le plus instruit.

C'est véritablement à partir de ce moment que l'esthétique et la parfaite intelligence des beaux-arts ont été inaugurées. Le talent de l'homme pouvait faire défaut, mais l'idéal était conçu et sa recherche possible.

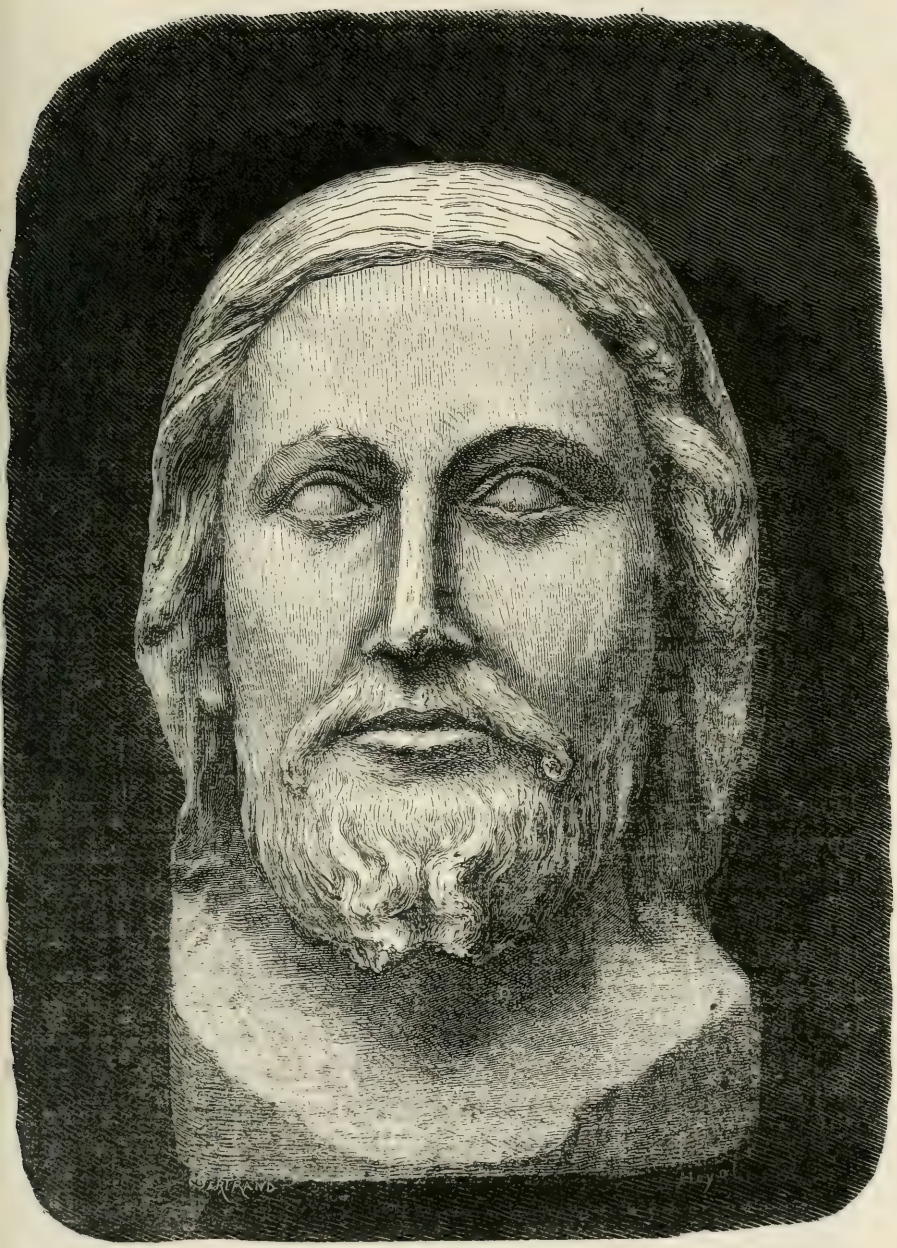
Quand on arrête la pensée sur ce fait que pendant la période la plus caractéristique du Moyen-Age, de Philippe-Auguste à saint Louis, chacune des grandes cathédrales a offert aux artistes mille à deux mille statues à sculpter et des ornements innombrables à tailler, on se demande si jamais un semblable mouvement artistique s'est produit. En ce qui concerne la France, on n'avait jamais rien vu de pareil. L'Italie a suivi cette impulsion pendant les deux siècles suivants. Malgré ses apparences de diffusion, malgré la renommée bruyante de sa passion des beaux-arts, l'époque de la Renaissance a

L'ange Gabriel et la Vierge. Sculpture de la cathédrale d'Amiens. XIIIe siècle.

été moins féconde ; c'est ce qu'une statistique sérieusement faite des œuvres d'art démontrerait victorieusement.

Les adversaires des arts du Moyen-Age, ou plutôt de la direction des esprits au Moyen-Age, ont été fort nombreux, surtout depuis la première révolution française. Dans la classe lettrée, la résistance à l'admiration des plus belles œuvres a été opiniâtre, intolérante et parfois cruelle à l'égard de ceux qui comme nous ne se sont pas contentés des vaines théories spéculatives d'une esthétique platonique, mais qui ont résolu de faire passer dans l'ordre des faits et dans la pratique contemporaine les beautés supérieures de cette période extraordinaire. Le nombre des œuvres d'art, l'unité du style, l'ensemble et l'harmonie des détails de l'ornementation et de la décoration peuvent encore être admis par les détracteurs de l'art ogival ; mais quant à la perfection de la forme, quant aux qualités de la composition et au mérite intrinsèque de l'exécution, la cause n'est pas gagnée, et jusqu'à ce qu'un choix de moulages des plus beaux types de la statuaire du vrai Moyen-Age ait remplacé le bric à brac compromettant de nos musées, l'esprit de dénigrement et de systême empêchera de rendre hommage à la vérité.

L'histoire de la sculpture chrétienne en France du douzième au quatorzième siècle est encore à faire. La statuaire de Notre-Dame de Chartres, celle de la porte de la Vierge à Notre-Dame de Paris, plusieurs figures des cathédrales d'Amiens, de Reims, de Bourges ; les Vierges sages et les Vierges folles de celle de Strasbourg, les clôtures du chœur de Notre-Dame de Paris, d'Amiens et de Chartres, offrent des compositions traitées avec une intelligence supérieure. On admire l'ensemble de la décoration sculpturale de nos édifices religieux du Moyen-Age ; on est assez généralement d'accord sur ce point ; mais on n'examine pas assez les détails. De véritables chefs-d'œuvre qui de nos jours suffiraient pour donner à un artiste une grande réputation n'ont pas encore été remarqués et décrits. Il convient de ranger dans cette catégorie les tombeaux des ducs de Bourgogne, les prophètes du *Puits de Moïse* à la chartreuse de Dijon. Ces dernières figures surtout, avec celles des anges qui les surmontent, auraient dû depuis longtemps faire mettre le nom de leur auteur, Jean Claux Slutter, à côté de ceux de Phidias, de Michel-Ange et de Puget.



Le *Beau Dieu* d'Amiens, statue du Christ au portail de la cathédrale d'Amiens, XIIIe siècle.

L'avénement du christianisme ne fut pas moins pour la peinture une cause de progrès et d'expansion que pour l'architecture et la sculpture. Dans les catacombes, les artistes, eux-mêmes néophytes, peignirent les sujets chrétiens avec les éléments traditionnels qui leur étaient familiers. Les types du berger portant un chevreau, d'Orphée apaisant les animaux féroces, attentifs aux accents de sa lyre, des Orantes ou génies suppliants revenaient assez naturellement sous le pinceau des artistes pour symboliser le bon pasteur, le Sauveur des hommes, et les anges gardiens. L'ornementation des temples païens, les costumes, l'ordonnance des compositions, les attributs accessoires, tels que couronnes, chars, palmes, instruments se sont retrouvés naturellement dans les premières peintures chrétiennes. Je ne pense pas que ce fût pour détourner les soupçons, ni par exemple pour faire prendre le char d'Élie pour celui d'un triomphateur, comme on l'a supposé, que les peintres des catacombes aient reproduit dans leurs œuvres des symboles et des figures du paganisme. Je ne pense pas qu'ils aient eu la pensée de faire prendre le change aux persécuteurs en s'écartant peu des habitudes et des procédés en usage dans les sépultures païennes, lorsqu'ils avaient à décorer les tombeaux chrétiens. Il me paraît plus simple de supposer d'abord que les artistes étant rares parmi les premiers fidèles, ceux-ci employèrent les peintres de bonne volonté, en les rétribuant et en leur recommandant une prudente discrétion. On sait d'ailleurs que beaucoup d'artistes, même parmi ceux qui faisaient les images des empereurs expédiées dans les provinces romaines, étaient esclaves ou dans une si humble condition qu'ils devaient accepter sans difficulté de travailler pour les chrétiens au milieu desquels ils respiraient avec délices l'atmosphère de la liberté. De là à une prompte conversion, il n'y avait qu'une faible distance à franchir. Une fois baptisés, les artistes, comme beaucoup d'artistes catholiques de nos jours, considéraient l'art comme une sorte de terrain neutre où les idées les plus disparates se rencontrent sans se heurter. Il fallait vivre ; cela se disait alors comme aujourd'hui. A combien de compromis une telle raison n'engage-t-elle pas, surtout au sein d'une société païenne comme l'était celle-là, anti-chrétienne comme l'est la nôtre ? Mais ce serait une erreur de croire qu'un tel état de choses soit inévitable, puisque, à partir du VIIe siècle jusqu'à

la fin du XIVe, il régna dans l'occident une unité de vues, une concordance générale des volontés telle que cet antagonisme n'existait plus, n'avait plus de raison d'être, et cela au grand profit de l'art, de sa vérité d'expression, de sa fécondité et du bien-être des artistes eux-mêmes. Après la confusion des idées pendant le siècle de la Renaissance, il y a eu encore un crépuscule de cette unité de l'esprit public réagissant sur les arts. Cette concordance des idées donna naissance à un style trop décrié, mais qui cependant a son genre de grandeur et ses titres à l'estime de ceux qui se soucient de la dignité de l'art et du respect de la pensée humaine. Je veux parler du XVIIe siècle tout entier et en particulier de l'École Française. On objectera sans doute que la mythologie y a tenu encore une trop grande place, et que les données mystiques du Moyen-Age en ont occupé une trop petite ; je l'accorde sans peine ; mais il est juste de remarquer que c'était alors de la mythologie renversée, par conséquent peu dangereuse et sans nul effet sur les doctrines philosophiques, sociales et religieuses. Loin d'être semblable à l'anthropomorphisme des anciens, c'était au contraire ce que j'appellerai le *Théomorphisme*, puisque, au rebours de l'antiquité, où la scène était le monde physique, où les acteurs étaient les Dieux, pendant le XVIIe siècle, aussi bien en Italie, en Espagne, en Angleterre qu'en France, mais surtout en France, la scène pouvait bien être l'Olympe, le Parnasse ou le Styx, les acteurs n'en restaient pas moins des chrétiens et n'en parlaient pas moins le langage chrétien. Cette fantaisie ne pouvait durer longtemps dans sa force originelle ; mais elle occupera toujours une place importante dans l'histoire de l'esthétique. Le reproche qu'on lui imputera peut-être avec raison, c'est d'avoir légué aux esprits frivoles et présomptueux du siècle suivant le cadre et les accessoires sans les acteurs. Ceux-ci ont été remplacés, pendant le long règne de Louis XV, par des comparses sans conviction, sans volonté, sans idées. Tout est tombé dans la fadeur, le libertinage, la grâce molle, et on a vu s'accélérer la décadence de toute beauté et de toute originalité.

Malgré quelques réminiscences de l'art païen pendant les premiers siècles de la peinture chrétienne, je considère les catacombes comme le trésor d'où sont sorties presque en totalité les formes hiératiques qui ont constitué l'art religieux jusqu'à nos jours. Qu'on

l'appelle grec, byzantin ou romano-byzantin, romano-lombard, roman, gothique ou ogival, néo-grec, néo-romain, classique ou romantique ; que l'usage qu'on en a fait et qu'on en fait encore soit admirable ou pitoyable, il n'en est pas moins vrai que les types sont demeurés dans leurs lignes principales, que les symboles et les figures ont traversé les âges et enfin que l'immutabilité des dogmes est démontrée par cette tradition peinte et sculptée, aussi décisive que la tradition orale ou écrite.

La mosaïque contribua beaucoup à perpétuer ces premières traditions nées dans les catacombes. Elle les fixa aux voûtes et sur les parois des basiliques. La mosaïque est la peinture monumentale par excellence ; mais elle est dispendieuse et exige un temps considérable.

La peinture à fresque a été employée sans interruption depuis le siècle de Périclès jusqu'à la Renaissance en Grèce, dans l'Asie Mineure et en Italie. Dans toute l'Asie et en Egypte, les édifices étaient revêtus de peintures, tant il est vrai que l'harmonie des couleurs s'allie naturellement à celle des lignes de l'architecture et que la décoration est un besoin instinctif.

Pendant le Moyen-Age, on avait tant de choses à exprimer et à enseigner, qu'à la puissance décorative de la peinture on joignit celle plus expressive encore de la représentation de sujets et de vastes compositions.

C'est même cette pensée, cette ardeur d'instruire et de se rappeler à soi-même les origines, les dogmes, l'histoire de la religion depuis la création jusqu'aux événements contemporains, qui firent peindre les surfaces lumineuses des baies extérieures, afin que le rayon de soleil ne vînt frapper les regards qu'en leur apportant une image, un souvenir, une impression en harmonie avec le caractère du lieu lui-même. Ces verrières magnifiques à travers lesquelles une lumière colorée circule et produit des effets variés sur toutes les surfaces sont assurément la plus caractéristique invention des grands artistes du Moyen-Age. La manière dont ils s'en sont servis, le dessin arrêté des figures, la clarté de la composition, qu'on a appelée dédaigneusement de la naïveté, l'énergie des mouvements, la sobriété des accessoires et des détails, tout concourait au but moral qu'on voulait atteindre et s'harmonisait à ravir avec le genre de

l'architecture ogivale. A partir du XVe siècle, l'esthétique appliquée à l'art du vitrail a été perdue. On a imaginé des séries de petits tableaux ayant leur existence séparée non-seulement de l'ensemble de l'édifice, mais de la verrière elle-même. On s'est complu dans l'ornementation et dans l'agencement de motifs d'architecture, dans des tours de force de perspective qui n'avaient aucun rapport avec le style du monument.

Les traditions des arts grecs et romains nous ont encore été léguées par les peintres miniaturistes des premiers siècles, aussi bien que par les peintres des catacombes.

Les manuscrits orientaux, les manuscrits byzantins des IXe et Xe siècles, constituent un trésor incomparable d'observations, de connaissances et d'effets artistiques d'une grande beauté. C'est là que l'imagination humaine s'est livrée dans le silence et les longues et patientes études du monastère, à des recherches, des combinaisons, des inventions, des harmonies, des contrastes, des enchevêtrements, des imitations, des arrangements qui tiennent du prodige. La richesse de la matière employée rehaussait encore la valeur du travail; c'étaient la pourpre et l'or, les pierres précieuses, les filigranes d'argent, l'ivoire et les plus délicates sculptures.

Comme l'histoire de l'art offre, en se déroulant, des moyens merveilleux et inappréciables de diffusion des conquêtes de l'esprit humain, de la transmission du Beau au grand nombre !

Par quelle secrète Providence les mêmes lois de progrès qui font hériter les générations des richesses industrielles et des inventions utiles, s'appliquent-elles à la propagation des œuvres de l'art et de l'intelligence?

Une partie des trésors de l'esprit, de la grâce et de l'invention que les manuscrits renfermaient furent répandus en moins de quarante ans dans tout le monde civilisé par le moyen de la gravure. Dès la fin du XIVe siècle, les images des saints se répandirent par milliers de Venise dans tout l'Occident. La Bible des pauvres, l'Art de bien mourir, le Miroir de la Rédemption, la Passion, l'Histoire de la Vierge, les Livres d'heures de Simon Vostre offrirent successivement, gravés sur bois, les dessins, les figures et les ornements des manuscrits. C'était encore là une interprétation imagée du texte,

une illustration, comme on dit aujourd'hui, mais elle était inséparablement unie au sens du texte, comme l'indiquent les banderoles, les initiales, les inscriptions, les rubriques et légendes qui ont pu en altérer l'effet, mais qui ont conservé encore quelque temps l'esthétique des arts du dessin appliqués à l'enseignement moral. Lorsque Albert Dürer et Holbein se dégagèrent de cette tradition, ils s'attachèrent à conserver au moins les symboles et les accessoires qui pouvaient suppléer aux légendes ; mais plus tard l'effet artistique seul fut recherché et obtenu. On ne vit plus que le côté extérieur et sensible de l art.

L'art pour l'art fut inventé, préconisé. Adieu le sujet, la pensée, 'enseignement, le progrès de l'intelligence et des mœurs ; adieu la sensibilité, l'impression pénétrante ; on fit perdre à l'art sa plus belle prérogative, je veux dire l'action exercée par le dessin et la couleur sur les idées et les sentiments.

L'usage qu'on fit de la gravure pour reproduire les travaux des artistes pendant les XIVe et XVe siècles a été tout à coup si répandu qu'on s'imagina qu'il y avait là une invention nouvelle. Cette erreur est encore aujourd'hui enseignée et admise dans le public. Il suffit cependant d'ouvrir les livres des anciens, d'examiner les instruments qui leur ont servi, d'analyser les descriptions de leurs boucliers, de leurs armes, et surtout de reconnaître la reproduction des mêmes types à l'aide de matrices sur les vases, les objets en cuir et en toutes sortes de matières, les étoffes, etc., pour acquérir la certitude que la gravure n'était pas un art nouveau. Elle existait en relief et en creux dans l'antiquité, chez les Romains et en Espagne. Les armures recevaient des gravures et des nielles ; l'orfévrerie était devenue un art très-avancé, même chez les Wisigoths. Depuis le Xe siècle jusqu'au XIVe, les empreintes des sceaux attestent encore que l'invention de la gravure sur bois et au burin se réduit à des applications ingénieuses et à l'impression sur papier dont les effets d'ailleurs ont été merveilleux.

Il est évident qu'une matière nouvelle employée, que des procédés industriels perfectionnés, que la destination particulière de l'œuvre modifient le travail de l'artiste et lui suggèrent des inspirations subites qui, lorsqu'elles réussissent, deviennent à leur tour le point de départ de nouveaux perfectionnements. La marche de

ces perfectionnements n'est pas si rapide qu'on le suppose, surtout lorqu'on compare entre elles les gravures de Lucas de Leyde, d'Albert Dürer, de Marc-Antoine, de Martin de Vos, d'Isaac Sadler, d'Otto Venius, de Nanteuil, d'Audran, d'Edelinck, de Drevet, de Cochin. Je suis obligé de reconnaître même que Lucas de Leyde, Dürer, Sadler et Martin de Vos ont montré dans leurs compositions originales et si nombreuses une grande supériorité comme artistes sur les graveurs plus récents dont le talent était plus spécial et s'employait à la reproduction des compositions d'autres artistes, par exemple des tableaux de Le Brun ou des portraits de Rigault.

Les œuvres des artistes reçoivent la marque des dispositions de leurs âmes. Celles-ci peuvent se rapporter aux trois états suivants :

Sursum corda. — Contemplation du beau, invention, style.

Ad ima corda. — Corruption du goût, abaissement des facultés par l'amour des plaisirs et de l'argent.

Passim corda. — Eclectisme, indifférentisme, confusion des genres.

Le premier état assurément est le seul qui permette d'entrevoir l'idéal chrétien.

Dans une étude sur l'art, remarquée à juste titre, un écrivain de talent, M. Cartier, a tracé les lignes principales d'une esthétique chrétienne ; mais comme, au point de vue de l'histoire, il peut être toujours utile de rectifier quelques assertions exagérées, j'ai cru devoir en relever ici quelques-unes :

« Les anciens, dit-il, seront toujours nos maîtres. Nous sommes même incapables de les imiter. »

Les anciens ne sont pas nos maîtres en tout. On les admire, on les imite ; on étudie d'après eux ; c'est fort bien. Mais il n'est nullement prouvé que Raphaël n'ait pas surpassé Apelles ; que Mozart n'ait pas mieux compris l'art des sons que Terpandre. Ensuite, sous plusieurs rapports, les artistes modernes et ceux du Moyen-Age n'ont-ils pas surpassé les anciens?

« L'art parcourt ordinairement trois périodes : la période hiératique, la période savante, la période naturaliste. Ces périodes s'expliquent par leurs rapports avec le vrai, le beau et le bien. »

Il y a un grand danger à qualifier les époques de l'art de période savante, de période hiératique et de période naturaliste. Ce sont là

des divisions arbitraires et des classements faits d'après un système *a priori*. Historiquement, et au point de vue de la raison, cela ne me paraît pas exact. Toute œuvre d'art, même hiératique, ne peut se passer de la nature ni d'une certaine science. Les œuvres d'un caractère réaliste peuvent être fort savamment traitées. Enfin il n'y a aucune raison pour qu'une œuvre très-savante, d'un dessin très-serré, et pour cela même fortement imitée de la nature, ne puisse appartenir au genre hiératique.

Cela dépend de la volonté libre de l'homme et des tendances sociales déterminées par les volontés individuelles. Il n'y a aucune loi fatale qui régisse les arts. Les sociétés se composent d'individus dont le libre arbitre leur fait choisir la voie où ils s'engagent. S'ils veulent être religieux, ils mettront leurs sentiments et leurs croyances dans leurs tableaux, ce qui ne les empêchera pas de faire excellemment des chaudrons et des morues lorsqu'ils auront besoin de les représenter. S'ils ne s'élèvent pas au-delà de leur domaine terrestre, le sens religieux leur faisant défaut, ils ne seront pas naturalistes pour cela ; grâce à Dieu, il leur restera encore un champ immense d'observations et d'imitations à exploiter dans la nature animée ou morte, avant de tomber dans ce réalisme grossier où l'on fait abstraction du choix du sujet, ce qui est la marque d'une dépravation de l'esprit et du vide du cœur. Quant à la science, je ne l'admets ni ne la rejette, puisque c'est l'art lui même. Si la science détruit l'art et transforme sans raison un corps humain en un écorché, renvoyons le tableau ou la statue à une salle d'académie de médecine ; si la science est l'élément d'étude qui concourt à fortifier l'exécution et à mieux exprimer le sujet, elle est partie intégrante de l'opération artistique et elle ne saurait être traitée en ennemie. Son absence apparente est souvent la marque d'une science supérieure. La sobriété, la mesure, la simplicité qu'exige une composition dans certains cas ne peuvent être réalisées par l'artiste qu'autant qu'il dissimulera son savoir, de même que le poëte se garde de montrer son érudition lorsqu'il doit nous enlever par la grandeur et l'éclat des images, ou nous toucher par le charme des pensées et de l'expression.

« Charlemagne fut un grand liturgiste et par conséquent un grand artiste ; il composa le *Veni Creator Spiritus* pour consacrer cette ère nouvelle, etc. »

Je ne puis m'empêcher de trouver exagérée cette qualification de grand liturgiste donnée à Charlemagne. Ce grand empereur aimait le chant sacré ; il s'en est occupé quelquefois, soit pour installer des écoles, soit lorsqu'il faisait venir de Rome des professeurs de chant sacré, soit enfin en encourageant la pratique de cet art religieux. Mais ce n'est pas lui qui a composé le *Veni Creator*. La source en est heureusement plus pure. Cette hymne imitée d'une hymne de saint Ambroise a pour auteur le pieux Raban Maur, béatifié dans le siècle même où il mourut ; c'était un élève d'Alcuin ; il a été abbé de Fulde et évêque de Mayence.

« Fulbert de Chartres et Maurice de Sully bâtissaient leurs cathédrales en composant d'admirables mélodies. Les murs s'élevaient aux accords du *chant grégorien.* »

A cette époque le chant grégorien était bien altéré. Ensuite ce n'était pas là alors la forme favorite de la musique sacrée ; il y a eu au XIIe siècle une nouvelle facture de morceaux très-différente de la facture grégorienne et qui coïncide avec l'époque de la construction des grands édifices d'architecture romane. Ce style nouveau de composition, à la fois pour le texte et pour la musique, avait été introduit par Notker. Il s'est développé en France, en Allemagne et en Italie ; il s'est perfectionné et a produit plus tard les admirables séquences, ce mélodieux accompagnement du style ogival.

« Nicolas V fut le promoteur *de cette belle époque qui est la véritable Renaissance en Italie* (1450). Il mérita plus que Léon X de donner son nom au siècle. »

On a certainement raison d'exalter le pontificat de Nicolas V. Mais je crains qu'on ne lui attribue une influence excessive ; car enfin ce pontificat n'a duré que huit ans, et encore les deux dernières années en furent attristées par la prise de Constantinople par les Turcs.

Pendant ce court espace de temps, Nicolas V forma la Bibliothèque du Vatican, y réunit tous les ouvrages manuscrits qu'il put se procurer, encouragea les transcriptions et traductions de livres grecs, favorisa l'embellissement des églises, jeta les fondements de la basilique de Saint-Pierre. Mais ces titres, quelque glorieux qu'ils fussent, ne sauraient suffire pour substituer son nom à celui de Jules II ou de Léon X, qui ne gardèrent pas la tiare beaucoup plus

longtemps que lui et qui exercèrent une action bien plus directe sur les beaux-arts.

Il y aurait donc eu deux Renaissances : l'une bonne et louable ; l'autre pernicieuse. On réclame en faveur de Nicolas V le mérite d'avoir développé et dirigé la première. Hélas ! malgré toute la bonne volonté que nous pourrions y mettre, la Renaissance en pleine évolution au XVIe siècle était réellement commencée au XVe, une des époques les plus abominables de l'histoire d'Occident. Les princes soi-disant chrétiens qui ont laissé prendre Constantinople par les Turcs étaient les fils bien dégénérés des croisés. Au XVe siècle, il ne faut plus nous attendre qu'à suivre dans sa destinée nn art réellement nouveau, absolument distinct de l'art traditionnel enseignant, de cet art chrétien lié intimement aux délicatesses de la conscience catholique.

Nicolas de Pise, Cimabué, Giotto, Taddeo Gaddi, Giottino, Orcagna, Frà Angelico, Pérugin, Signorelli, Francia, Mantegna, les Bellini ont hérité des traditions de l'art chrétien à des degrés divers. Ce sont assurément des peintres qu'on ne doit pas confondre avec les maîtres officiels de l'art de la Renaissance. Nous autres, nous les retenons parmi nous ; nous les aimons, nous les admirons, nous leur savons gré d'avoir conservé un parfum de pensée catholique, une foi sérieuse et profonde. Nous sentons que nous sommes encore au milieu de frères, d'enfants d'un même père. Mais nous remarquons les influences qui déjà s'efforcent de les détacher de nous, et nous les excusons des infractions nombreuses de leurs pinceaux à cause de l'intention et du sentiment qui restent encore dignes de la foi commune.

« La Renaissance est l'époque de la décadence de l'art chrétien, » et néanmoins « le seizième siècle est cité comme une des gloires de l'Eglise. »

Par qui le XVIe siècle est-il regardé comme une des gloires de l'Eglise ? Je ne crois pas qu'aucun esprit de bonne foi ait jamais considéré le siècle de Léon X comme favorable à l'accomplissement de la loi évangélique et à la christianisation du monde.

« Raphaël, dit enfin l'auteur que je cite, est mort en pleine décadence, épuisé de travaux, de gloire et de volupté. »

Quand on veut trop prouver, on affaiblit ses preuves. Gardons-

nous de toute hypothèse et restons sur le terrain solide des faits indéniables. Tout en jugeant moi-même avec sévérité cette époque d'une monstrueuse immoralité, je n'aime pas ce jugement porté sur la fin de Raphaël.

La Présentation au temple. Fresque de Fra Angelico au couvent de Saint-Marc, à Florence, XVe siècle.

Ce grand artiste enlevé si jeune, comme Mozart, et comme lui épuisé par des travaux si nombreux et si importants que l'esprit en

est confondu d'étonnement et de vertige, a été un des hommes les moins dépravés de son pays et de son temps. Nous avons des témoignages de sa foi, de sa piété naïve, de son repentir. Nous connaissons de lui beaucoup d'actes de bonté et pas une méchante action. On ne trouve aucune trace dans sa vie de ces lâchetés, de ces trahisons, de ces sombres jalousies, de ces haines dont Vasari trace le hideux tableau dans le monde des arts de cette époque. Il était bon, sincère, doux, sympathique à tous. Qu'est-il besoin d'aller inventer des romans, d'imaginer un genre de vie tel qu'une existence oisive et opulente n'aurait pu y suffire ? Je ne justifie rien de ce qu'il a fait de répréhensible aux yeux de la morale. Raphaël n'était pas marié. Il eût mieux valu qu'il le fût, sans doute. Mais quelle compagne lui proposait-on ? et cette proposition était si pressante, lui était faite de si haut qu'elle ressemblait à un ordre. Le peintre hésitait à bon droit à épouser la nièce du cardinal Bibbiena qu'il méprisait, car ce protecteur funeste lui avait fait répudier l'idéal élevé qu'il aimait pour lui faire décorer de nudités la salle de bains de son palais.

S'il est vrai, ce dont je doute encore, malgré l'autorité de la plupart de ses biographes et la propre correspondance de l'artiste, que le pape allait lui conférer le chapeau de cardinal, Raphaël est mort à temps pour éviter à la postérité d'attribuer un scandale de plus à ce gouvernement des Médicis dont les lamentables excès n'ont pas encore été expiés après trois siècles par les vertus et les bienfaits des saints pontifes qui ont occupé depuis la chaire de Saint-Pierre.

La supériorité de l'art latin sur l'art grec consiste en ce que le premier s'est perpétuellement modifié, perfectionné ou agrandi, tandis que le second s'est arrêté, amoindri et momifié ; et la raison de ce contraste est dans l'union constante de l'art latin avec Rome, centre de la civilisation et du progrès. A peine Constantin eut-il transporté à Byzance, avec le siége de sa puissance, les architectes et les artistes de Rome, que l'unité de doctrine avec la métropole du christianisme fut brisée, et que le mouvement de l'art devint indécis et resta relativement stérile. Pendant une longue période de cent vingt ans, il fut même persécuté et interrompu. C'était d'abord l'hérésie d'Arius qui, dès l'année 319, préluda aux coups mortels

que la Réforme devait porter au grand art chrétien. C'était Julien l'Apostat (361), lequel, par son brusque retour au paganisme, a enrayé l'iconographie si bien préparée dans les catacombes et qui n'avait pu suffisamment se produire sous les deux règnes précédents. C'étaient les hérésies des Pélagiens et des semi-Pélagiens (416-424), de Nestorius, d'Eutychès ; c'était enfin le Mahométisme menaçant et envahisseur. C'était la stupide et fanatique doctrine des iconoclastes, soutenue le fer à la main par un empereur, Léon III l'Isaurien, et qui, pendant cent vingt années, comme je viens de le dire, jeta le trouble dans les consciences et dans l'existence des artistes, fut même cause de la persécution et de la mort d'un grand nombre. Faut-il chercher une autre raison de la rigueur, de la dureté, de la sauvagerie, de l'immobilisation des types de l'art byzantin que cette douloureuse et longue persécution dont les phases diverses semblaient rendre l'issue incertaine (726, 754, 787, 842) ; c'était enfin le schisme de Photius qui naquit en 857 et fut consommé définitivement en 886. Et qu'importe le luxe barbare dont les empereurs affublèrent les images sacrées ! L'art byzantin n'a eu qu'une courte période pour se faire ses règles, ses habitudes, et vivre de sa propre vie : c'est celle qui s'étend de Théodose à la mort de Justinien (de 319 à 548). Après la construction de Sainte-Sophie à Constantinople, les artistes romains ou grecs revinrent en Italie respirer l'air de la liberté et goûter les douces extases de la beauté.

Les sociétés humaines, par cela même qu'elles sont des sociétés, ne se ferment pas aux influences mutuelles. Comme cette poussière colorée que le vent détache des fleurs et va déposer bien loin dans le calice d'une autre fleur, les inventions des artistes byzantins, surtout dans leurs éléments grecs, furent accueillies en Occident et contribuèrent à la décoration de nos édifices romans en même temps que leurs ornements un peu bizarres, mais savamment composés, exercèrent l'ingénieuse patience de nos enlumineurs de manuscrits.

Si l'on veut que je fournisse encore une nouvelle preuve de la nécessité pour le développement virtuel des beaux-arts d'une unité morale avec l'Italie considérée comme centre de rayonnement artistique, je rappellerai en peu de mots le parallèle qu'on peut établir entre la France, l'Angleterre et l'Espagne d'une part, et,

d'autre part, l'Allemagne. Les luttes des empereurs d'Allemagne contre la papauté ont-elles été favorables ou nuisibles au développement des beaux-arts ? On fera la réponse en établissant le nombre et la qualité des ouvrages d'art exécutés en Allemagne pendant le règne des deux maisons de Franconie et de Hohenstauffen. On verra qu'il ne peut y avoir aucune comparaison à faire avec l'état artistique de la France depuis le roi Robert jusqu'à Charles V, avec celui de l'Angleterre depuis Edouard II le martyr (975) jusqu'à la fin du règne des Plantagenets (1400), et même avec celui de l'Espagne pendant la longue période qui s'étend de Ferdinand Ier (1033) à la mort de Ferdinand d'Aragon (1516).

L'état des arts dans les Flandres fut le plus florissant, lorsque cette province faisait partie du duché de Bourgogne et aussi lorsqu'elle fut incorporée dans l'empire de Charles-Quint, et qu'elle subit l'influence espagnole. Les imagiers des ducs de Bourgogne formèrent une école flamande de sculpture qui a exécuté des travaux d'une perfection admirable. Il devait y avoir dans ces pays à cette époque une grande émulation, si on en juge par les difficultés vaincues et la quantité prodigieuse des ouvrages. Cette école a précédé celle de gravure sur bois, de peinture et de gravure au burin qui devinrent célèbres dans le monde entier au XVe et XVIe siècles. Ce fut aussi des Flandres que sortirent ces contrapuntistes qui préparèrent la grande école de Palestrina. La plupart d'entre eux furent des compositeurs de musique sacrée que les princes italiens appelèrent à leur cour.

L'école belge a hérité des priviléges de ces traditions flamandes; elle a conservé de la ferveur pour les arts et des aptitudes spéciales dans chaque genre. Il faut rendre hommage à ses efforts, à sa foi énergique qui ne connaît aucune défaillance. Le lien qui attache cette nation à un ordre général d'idées traditionnelles, la relie en même temps à cette famille latine qui conserve avec une noble fierté le dépôt de la civilisation et du progrès.

J'ai dit que la Renaissance était le point de départ d'une esthétique nouvelle qui ne pouvait être soumise au même critérium que celle des quinze siècles précédents. Quelques idées générales feront comprendre la révolution qui s'opéra dans le monde des arts à cette époque.

Dès le XVe siècle, la séparation était consommée entre *l'art pour la pensée* et *l'art pour l'art* ou l'art indépendant.

L'architecture retourna au cintre, à l'arcade et à l'archivolte des anciens Romains ainsi qu'au plan de la basilique constantinienne. Brunelleschi opéra cette scission avec les traditions du Moyen-Age. Cette renaissance d'un style en rapport avec le caractère national et autorisé par l'usage des premiers siècles chrétiens n'avait rien que de naturel en Italie, et, pour ma part, je l'approuverais volontiers si elle était restée sur le sol natal où elle avait une raison d'être; mais l'adoption de cette forme architecturale dans le centre et dans le nord de l'Europe a été et est encore une erreur esthétique des plus graves. Cette forme n'est pas plus adéquate à l'intellect, au sens intime et à l'éducation morale des hommes du nord, qu'à leurs habitudes et à leur climat.

La sculpture et la peinture se rendirent tout naturellement indépendantes de l'architecture, en adoptant le système de l'individualité dans les œuvres. Les ouvrages de Ghiberti, si célèbres et si remarquables en eux-mêmes, les portes du baptistère de Florence, par exemple, témoignent de l'évolution nouvelle. Ce sont des compositions isolées devant lesquelles la première pensée qui vient à l'esprit est de demander le nom de l'artiste, tandis que devant le portail de la cathédrale de Reims ou de celle de Bourges, on est tellement subjugué par l'idée collective que cette question s'arrête toujours sur les lèvres.

Les lignes simples, les teintes plates, les mouvements énergiques des figures en action, la disposition calme au contraire des autres, la sobriété dans les détails, une perspective appropriée au sujet, la netteté et la sincérité du travail de la composition, fait toujours en vue d'un enseignement, tout cela a été remplacé dès le XVe siècle, même chez les plus parfaits des artistes, Masaccio et Frà Filippo Lippi, par des compositions gracieuses, dont l'agencement savant et systématique répondait à un idéal conçu dans le cerveau même de l'artiste en dehors du sujet et de la tradition. Une fois cet idéal accepté et recherché, l'artiste se mettait en quête d'un modèle; il était peu scrupuleux sur les moyens de se le procurer et d'en faire usage; il substituait ce modèle, souvent trop connu, au type traditionnellement entretenu dans la mémoire des artistes; il l'encadrait

d'accessoires et d'une architecture de fantaisie qui faisait du tableau une œuvre toute privée, offrant souvent le portrait des patrons du peintre et de ses amis, tableau plus propre à orner une salle de palais ou une demeure particulière, qu'une église.

Abandonner cette dépendance, ce servage des règles de l'esthétique chrétienne pour se mettre à la recherche de l'inconnu, était une entreprise bien aventureuse. On n'a trouvé aucun principe supérieur à celui qu'on rejetait, et cette ambitieuse révolution n'a abouti qu'au naturalisme et à des conceptions d'un ordre purement humain, par conséquent sujet à tous les caprices d'opinion et ne jouissant que d'un élément de vie passager. Après l'admiration et l'engouement vinrent la satiété et l'ennui.

Les œuvres les plus magnifiques de la Renaissance ont je ne sais quel vernis d'imitation, quel défaut latent de vie propre qui les différencient des œuvres antérieures.

Il valait mieux naître que renaître. Les vieilles grâces fardées de ce paganisme dans les arts, les lettres et les habitudes, ne pouvaient être que des formes de convention admises pour échapper à un fond d'idées dont on ne voulait plus.

Cette révolte contre l'autorité des dogmes, les préceptes de la morale et les lois politiques et sociales, avait bien existé pendant les siècles précédents, mais elle avait toujours été comprimée. A l'époque de la Renaissance, ce furent les classes dirigeantes qui donnèrent le signal et l'exemple de l'insurrection et de la corruption.

Le déchaînement fut général ; tout fut sacrifié au naturalisme ; les arts reflétèrent l'état de cette société, de même que les Médicis en résumèrent l'esprit. Leur patronage fut monstrueusement immoral sans doute ; mais les mœurs de presque tous les princes d'alors et des riches négociants des républiques italiennes étaient aussi licencieuses que celles des Médicis. Le peuple n'avait encore qu'un goût médiocre pour ces divertissements factices et ces idoles ressuscitées. Lorsque la voix éloquente de Savonarole se fit entendre à Florence pour condamner ces excès païens, et défendre les vrais intérêts de la pensée, de l'imagination et du goût, pour venger plusieurs siècles d'une civilisation élevée et bienfaisante de l'affront d'une telle décadence et d'une telle ingratitude, des masses

profondes de peuple étaient là, applaudissant aux paroles de ce vaillant défenseur de la dignité de l'homme et de ses droits.

On a écrit, on a enseigné, on a cru que ce Savonarole était un ennemi fanatique de toutes les gloires, de toute littérature, de tous les arts ; on a prétendu qu'il avait détruit monuments et statues, brûlé les chefs-d'œuvre des poëtes de l'antiquité et les ouvrages des plus grands écrivains de son temps, de Dante et de Pétrarque par exemple, tandis qu'il n'est question que de Boccace dans l'inventaire complet que nous possédons des objets livrés aux flammes dans la manifestation populaire du jour des Rameaux de l'année 1497. Le procès a été instruit et il faut le connaître ; j'y reviendrai plus loin. Je ne veux ici que caractériser la transition et en signaler toute la gravité, venger en passant la mémoire du dominicain de génie qui, pendant sept ans, opposa une barrière aux flots de l'art païen, aux jouisseurs cyniques et opulents qui en étaient les patrons, du grand citoyen dont l'éloquence triompha de la puissance des Médicis et de la basse cupidité des usuriers et des banquiers, qui fut respecté et protégé par deux de nos rois de France, Charles VIII et Louis XII, de l'homme d'étude chez lequel la science de l'antiquité et la connaissance des auteurs grecs et latins s'alliaient à l'amour, à la passion des arts élevés, de celui enfin dont les vertus, le caractère et la science furent admirés et exaltés par des hommes tels que Pic de la Mirandole, Ange Politien, par le poëte platonicien Bonivieni, par le philosophe Marcile Ficin, par l'historien François Guichardin, par l'helléniste Zanobi Acciajuoli, par les capitaines Marco Salviati et Francesco Valori. Il n'entre pas dans ma pensée de faire ici une apologie de Savonarole. Son rôle politique et théologique ne m'appartient pas ; on peut lire ailleurs la réhabilitation de sa mémoire. Je m'attache à prouver l'énergie des protestations qui s'élevèrent contre le mouvement de la Renaissance païenne, la parfaite conscience de la déviation du sens chrétien qui s'accusait de plus en plus ; je veux bien établir que, loin d'être entachée de fanatisme et de vandalisme, l'œuvre tentée et réalisée pendant quelques années par Savonarole était inspirée par une intelligence admirable de la destinée des arts et de leur influence sur le véritable progrès. Peut-on en donner une preuve plus concluante que l'enthousiasme, l'attachement, le dévouement aux idées et à la cause du réforma-

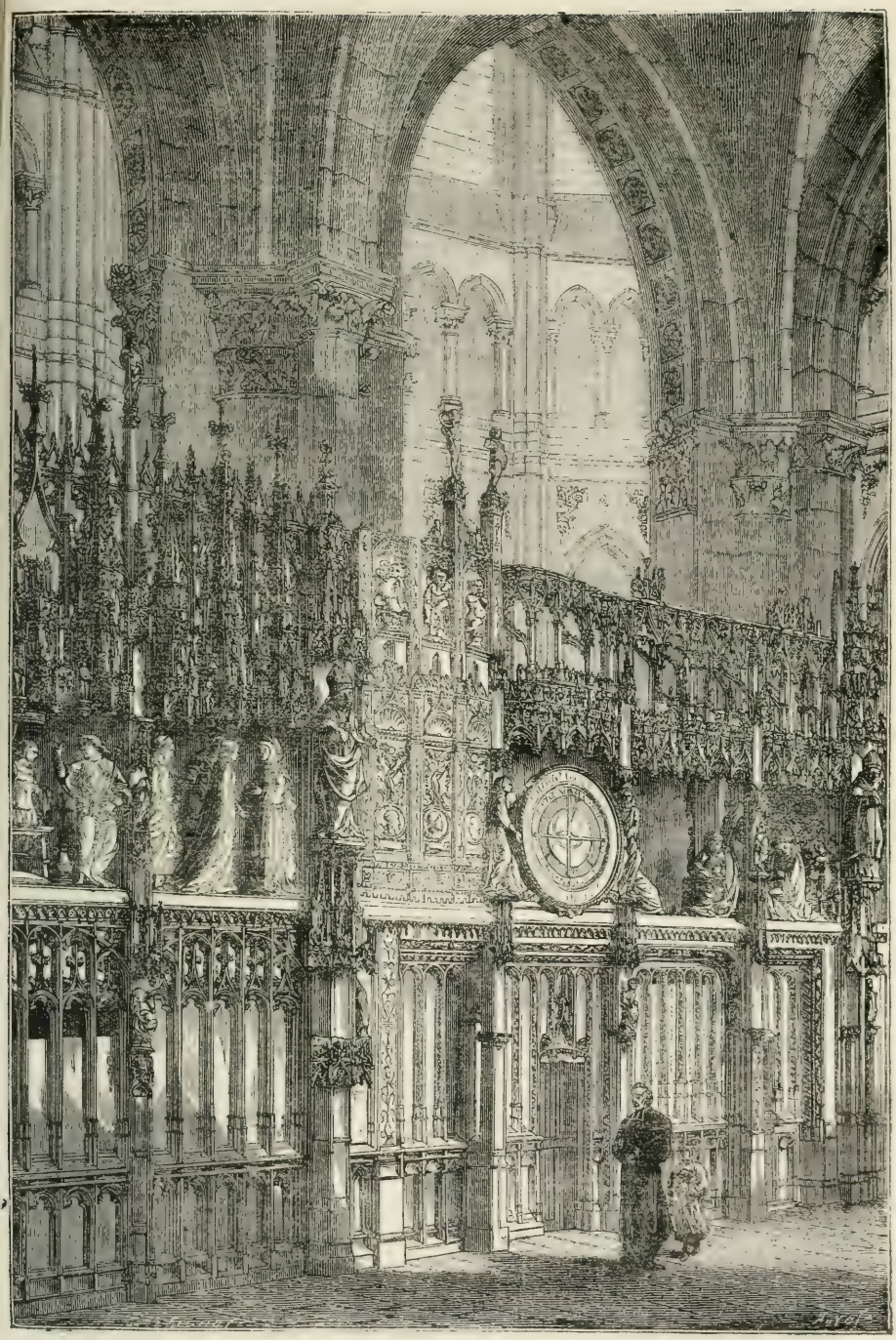
teur de Florence dont témoignèrent hautement des artistes supérieurs, même plusieurs de ceux qui étaient les précurseurs de l'art de la Renaissance et qui depuis se sont laissé entraîner dans la voie nouvelle.

La mémoire de Savonarole leur est restée chère néanmoins, et jamais homme n'a été l'objet d'un culte plus sincère et plus touchant au fond du cœur des véritables artistes. Parmi les partisans de l'esthétique de Savonarole et ceux qui s'en proclamaient les défenseurs, je nommerai Pérugin, Michel-Ange, Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi, Baccio della Porta connu plus tard sous le nom illustre de frà Bartolomeo, les miniaturistes Monte di Giovanni, frère Eustache, frà Benedetto, l'architecte Simone Cronaca, les sculpteurs Andrea della Robbia et toute cette famille d'artistes, Baccio di Montelupo, Francesco Ferrucci, les graveurs Baldini et Giovanni delle Corniole. Raphaël lui-même représenta Savonarole parmi les docteurs de l'Église dans son tableau de la Dispute du Saint-Sacrement, avec le consentement du pape Jules II. Serait-ce là le cortége d'un ennemi des beaux-arts? N'y voit-on pas plutôt un hommage rendu au représentant héroïque des traditions spiritualistes? Concluons en saluant en lui la noble victime d'un art agonisant. Les flammes de son bûcher éclairent les annales de quinze siècles de christianisme. Nous sommes en 1498. Le Moyen-Age est fini. Les temps modernes commencent [1].

L'esthétique de la Renaissance avait pour base de doctrine le naturalisme, et comme moyen d'exécution l'imitation des ouvrages de l'antiquité grecque et romaine, corroborée par des études nouvelles faites sur la nature.

Tout ce qui pouvait affaiblir cette manière d'envisager les arts était rejeté. La beauté plastique, la fidélité du dessin, la vérité du modelé, la grâce de la couleur, la réalité des effets s'unirent à la hardiesse des poses, à la complication des compositions et des agencements, quelquefois à la grandeur imposante des conceptions;

[1] Ceux de nos lecteurs qui voudront passer quelques heures dans des régions plus sereines et échapper ainsi aux ténèbres du présent pourront trouver les renseignements les plus utiles dans les ouvrages de M. l'abbé Auber, de M. Grimouard de Saint-Laurent, de M. de Montalembert, de M. Rio, du R. P. Cahier, de M. l'abbé Martigny, de M. le chanoine Corblet, de M. Rohault de Fleury.



Pourtour du chœur de Notre Dame de Chartres, XVe siècle.

c'était un vaste programme, mais c'était tout. L'existence du beau surnaturel était comme passée sous silence ; cette flamme latente qui autrefois devait toujours animer la pensée de l'artiste et s'échapper du marbre ou de la fresque pour venir parler à l'âme du spectateur était éteinte. Un fait bien extraordinaire et jusqu'à présent non remarqué servira à démontrer combien cette esthétique était fausse. Ce programme, si vaste qu'il fût, puisqu'il embrassait la reproduction de tout ce qui peut tomber sous nos sens, a été réalisé absolument, complétement, dans l'espace de vingt années, et avec une telle perfection que, depuis Raphaël et Michel-Ange, tout ce qui a été tenté a été reconnu inférieur aux magnifiques chefs-d'œuvre de cette époque extraordinaire. L'idéal tout plastique des hommes de la Renaissance, princes de l'Église, grands seigneurs, opulents financiers, rois et empereurs, artistes à leur merci, fut atteint, et on peut dire qu'on a si bien glané depuis dans ce vaste champ qu'il n'y reste plus un épi.

Depuis les premières peintures des Catacombes jusqu'aux peintures de Giotto dans le Campo santo de Pise, depuis la décoration de la crypte de Saint-Calixte (IIIe siècle), jusqu'à la construction de la cathédrale de Chartres, l'idéal avait parcouru pendant ces dix siècles de bien plus longues étapes et donné lieu à des manifestations bien plus variées et plus originales. Ceci démontré et admis, je demande de quel côté était la puissance, la virtualité ; où était la loi de progression, la faculté créatrice ? Dans l'ordre d'idées adopté au XVIe siècle, aucun artiste moderne n'a égalé les protagonistes. Il y a eu des imitateurs d'un grand talent ; mais ceux-là seuls qui ont réagi contre cet ordre d'idées en revenant au principe de la spiritualité dans l'art et en cherchant un autre idéal, ceux-là seuls se sont fait une place réelle et durable, en même temps qu'ils ont continué l'histoire de l'art, dont les pages s'étaient comme refermées en 1564, à la mort de Michel-Ange.

J'ai nommé Raphaël et Michel-Ange, parce que c'est dans ces deux hommes de génie que se personnifie tout l'effort artistique de la Renaissance. Je montrerai ailleurs les admirables qualités de Raphaël ; ici je dois me borner à signaler le changement d'idéal imposé à sa nature, à ses facultés. Ses madones sont des femmes ravissantes de grâce et de beauté. Ses Enfants-Jésus ont les grâces molles et

familières des *bambini* les mieux portants. Les *loges* dans lesquelles il traite les graves enseignements de l'Ancien Testament avec un talent admirable, sont égayées par des épisodes mythologiques dont la présence à cette place ferait croire que la religion chrétienne n'est elle-même qu'une mythologie. Comment s'en étonner quand on sait que ces sujets allégoriques, rendus avec un naturalisme systématique et sans voiles, étaient commandés à l'artiste avec une autorité que l'organisation sociale d'alors rendait absolue? Lorsque Jules II faisait peindre par Raphaël dans son cabinet au Vatican Vénus à Cythère, Vénus blessée, Vénus et Anchise, la lutte de Cupidon et de Pan, Pan et Syrinx, Galathée sur un monstre marin, la naissance d'Erechthée, Cupidon vainqueur des âmes, l'artiste n'est-il pas entraîné à mêler le profane au sacré dans ses compositions religieuses? Il mérite d'être absous, et pour ma part, en songeant au milieu dans lequel il a exercé ses talents merveilleux, j'admire qu'il ait encore montré tant d'élévation de style, de noblesse et de chasteté relative dans ces compositions païennes et dans ces sujets chrétiens paganisés. Le fond de sa nature était l'amour de la vraie beauté, la pureté et la grâce, la piété et le respect. Il n'y a nul doute pour moi qu'il eût continué, en s'élevant encore plus haut qu'eux, Giotto et frà Angelico de Fiesole, sans la déviation violente qui le jeta dans un courant opposé et dans le servage des Augustin Chigi, des Bibbiena, des Médicis oppresseurs de sa patrie, et dans la société corrompue des Marc Antoine et des Jules Romain.

Si Raphaël a atteint l'idéal de ce siècle à son apogée sous le rapport de l'élégance du dessin et de la grâce de la forme, le génie de Michel-Ange en a été l'expression plus complète par la nature même de ses étonnantes conceptions et par l'application aussi passionnée que sincère de la nouvelle maxime : *l'art pour l'art.* Aucun artiste n'a autant torturé les membres et les muscles humains pour l'austère jouissance de la difficulté vaincue et pour faire la preuve de l'effort et du travail. Cette préoccupation unique explique sans la justifier cette débauche d'anatomie, ce naïf oubli des convenances, du goût, de la destination de l'œuvre, du caractère de l'édifice. Si l'on compare les tombeaux chrétiens des XIVe et XVe siècles sur lesquels dort, les mains jointes, dans l'attente de la résurrection, l'image rigide du défunt couvert de la robe du religieux, du

vêtement épiscopal ou de l'armure du chevalier, avec ces sarcophages ornés par Michel Ange de figures nues, colossales, dans les attitudes les plus extravagantes, qui rappellent celles des Titans ou des anges foudroyés, on se demande si Michel-Ange était chrétien. Nul doute à cet égard. Jamais artiste n'a plus honoré l'art par l'élévation du caractère, par la droiture et la bonté, par la pureté des mœurs, par une foi catholique absolue et constante qui lui a même inspiré des poésies estimées. Cette disparate entre les sentiments intimes de l'homme et l'expression de ses œuvres de peinture et de sculpture religieuses démontre ma thèse, c'est-à-dire prouve qu'il faut chercher la cause de ce désaccord dans la direction supérieure imposée à la société d'alors par les classes influentes, par les princes des états italiens et aussi par les princes de l'Église. Ceux-ci ne peignaient pas, ne sculptaient pas ; mais ils commandaient ces statues et ces tableaux ; ils en décoraient leurs palais, leurs chapelles et leurs églises ; en outre, nous avons leurs œuvres littéraires et leurs poèmes où se retrouvent un langage, des comparaisons, des locutions, des symboles absolument païens et qui dépassent peut-être les hardiesses des artistes.

Ce qui contribua beaucoup au dévergondage de l'art et à l'invasion mythologique, ce fut la décoration des châteaux et la manie des allégories. Il faut dire à l'honneur de la France que l'esprit de la Renaissance y fut plus contenu par les mœurs publiques que partout ailleurs, et qu'il ne fit pas invasion dans les sujets religieux. Le goût et surtout l'exécution se ressentirent sans doute de l'éclipse de l'art chrétien pendant le XVIe siècle. Mais tout le XVIIe fut empreint de gravité et de respect. Pour ne citer que quelques noms, Philippe de Champaigne, Jouvenet, Restout, Puget, Le Brun, Girardon, Poussin et enfin Le Sueur contribuèrent beaucoup plus directement qu'on ne se l'imagine à la conservation des traditions du grand art. Le Sueur, entre autres, mérite d'être rapproché des grands artistes qui ont précédé l'époque de la Renaissance, par la noblesse, le charme et l'expression aussi naturelle que suave de ses compositions. L'École française a eu le mérite du goût et de la convenance. Mais, sous le rapport du dessin, du travail spécial, des diverses parties de l'œuvre artistique, comme la couleur, la perspec-

tive, le modelé, la variété, etc., elle est restée inférieure aux écoles italiennes.

Les anciens artistes flamands ont sans doute bien mérité de l'art chrétien par leur application à bien faire, par le fini du travail, et leur prodigieuse patience. Mais l'idéal et partant la beauté parfaite sont bien rares dans leurs œuvres. Les admirables peintures de Van Eyck, de Memling, de Porbus, attestent en somme plus de naturalisme que d'imagination.

Aussi, à cette ferveur contenue dans le cadre des traditions succéda une licence que Rubens poussa presque aux dernières limites. Sa couleur admirable ne saurait racheter complétement le désordre de son imagination et la vulgarité de ses types. Les qualités du peintre ne rachètent pas non plus chez Rembrandt l'absence de goût dans ses compositions. La facilité de Murillo égalait celle de Rubens ; son pinceau avait aussi une certaine éloquence familière. Mais quelle différence dans la nature de ces deux artistes ! les tableaux les moins renommés du peintre espagnol ont toujours quelque chose qui parle au cœur, un charme secret qui captive.

A la fin du dix-huitième siècle, toute remplie par les théories sociales qui amenèrent la Révolution française, il n'était guère permis à la forme d'art dont je m'occupe ici, c'est-à-dire à l'idéal chrétien, de se développer ni même d'exister. Après les bouleversements de l'Europe sous le premier Empire, les années de calme et de prospérité de la Restauration ramenèrent les esprits à des tendances religieuses ou tout au moins spiritualistes. Châteaubriand dans *le Génie du christianisme* avait rouvert la voie à l'idéal chrétien, Lamartine chanta ses *Méditations* admirables et ses non moins admirables *Harmonies poétiques et religieuses* ; plus tard le comte de Montalembert attaqua le vandalisme dans l'art, démontra à la France étonnée que son sol était jonché de monuments d'une grande valeur artistique, et aidé d'érudits, d'hommes de goût et d'archéologues passionnés, il contribua à remettre en honneur les arts du Moyen-Age. La Société d'archéologie nationale fut fondée en 1847 par MM. Didron aîné, Viollet-le-Duc, Lassus, de Guilhermy, Steinheil, Gaucherel, Petit de Julleville, Abadie, celui qui écrit ces lignes et quelques autres personnes. Le gouvernement subit l'influence des

efforts et des conseils de ce groupe d'hommes dévoués à l'étude des arts tels qu'ils étaient pratiqués au Moyen-Age : les édifices diocésains furent confiés à des architectes plus instruits ; l'art du peintre verrier fut réhabilité et encouragé ; les œuvres musicales du Moyen-Age et les anciennes liturgies furent remises en honneur, et l'on vit enfin des monuments considérables restaurés dans toutes leurs parties, ornés, décorés dans leur style primitif.

Des peintures chrétiennes furent exécutées avec le plus grand talent par Hippolyte Flandrin, dans les églises de Saint-Séverin, de Saint-Vincent de Paul, de Saint-Germain des Prés, à Paris ; de Saint-Paul, à Nîmes ; par Orsel, à Notre-Dame-de-Lorette ; toute une littérature savante et fervente vint en aide aux artistes spiritualistes pour lutter contre le courant naturaliste moderne.

Il est certain qu'en ce moment un idéal chrétien est l'objet des études d'un grand nombre de personnes en France, en Angleterre, en Belgique. A la Société d'Archéologie nationale a succédé la Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'Art chrétien ; le mouvement dans ce sens s'accentue donc plutôt qu'il ne s'affaiblit. Mais qu'en résultera-t-il ? Y a-t-il là quelque agitation factice et fiévreuse sans influence et sans portée ? Au contraire, devons-nous saluer l'aurore d'un jour nouveau, radieux et triomphant ? C'est le secret d'un avenir prochain. Mais il est absolument hors de doute que si l'art religieux, soit sous sa forme archaïque et traditionnelle, soit sous une forme nouvelle, cessait d'exister, et était à jamais proscrit, on pourrait considérer aussi l'art profane comme atteint d'une décrépitude irrémédiable ; car il n'y a pas d'art sans la science unie à la pensée et au goût. Il n'y a pas d'art sans la tradition, sans style et sans une recherche de l'idéal. Un art qui ne relèverait que de lui-même ne saurait vivre longtemps. Réduit à un réalisme grossier, il se lasserait bientôt de ses types ; il deviendrait un métier servile et s'exclurait lui-même volontairement des arts libéraux.

FÉLIX CLÉMENT,
Vice-Président de la Société de Saint-Jean.

L'ART RUSSE

Deuxième et dernier article *

VI.

L'unité politique de la Moscovie date de Jean III (1462-1505). Elle ramena la vie dans la société engourdie : le joug mongol une fois secoué, on fit appel à l'Occident dans le but de promouvoir avec son aide les sciences et les arts. La construction des églises en pierre ne pouvait échapper à l'influence étrangère ; aussi les plus remarquables édifices religieux de Moscou sont-ils l'œuvre des artistes étrangers, venus surtout de l'Italie nord-est. Ces maîtres ont apporté avec eux le style de renaissance dont le palais d'Urbino était l'expression la plus complète, comme le style roman l'avait été en Suzdalie au XIIe siècle. En même temps les artistes italiens introduisirent dans l'art russe les habitudes de leur pays, une ornementation originale, pleine de goût et d'un grand sentiment esthétique.

Avec Jean IV (1533-1584) se termine la première période moscovite. Le style des églises bâties sous le règne de ce tsar, surnommé le *Terrible*, et qui aimait pourtant les arts, ne diffère pas beaucoup du style souzdalien. Généralement elles ne sont pas grandes, et n'ont qu'une coupole unique, qui n'a pas encore la forme bulbeuse ; l'ensemble de l'architecture a un caractère rationnel.

Si les églises de ce temps étaient de petite dimension, elles

* Voir le numéro de Juillet-Septembre 1877, p. 122.

étaient, en revanche, très-nombreuses. Des centaines en sont attribuées à Ivan IV ; on en rencontre depuis Tver jusqu'à Kazan, partout où le conquérant de Kazan avait passé ou campé durant l'expédition. Mais le monument le plus remarquable de son époque, c'est l'église de la Protection de la sainte Vierge, vulgairement appelée *Vassili Blagennoï*, ou Basile le bienheureux, que l'Église russe compte au nombre de ses saints. M. Viollet-le-Duc reconnaît sans peine dans cette célèbre église l'incarnation du style moscovite. Il en étudie les parties les plus originales, en trace le dessin et fait ressortir ce qui lui donne un caractère si tranché, une physionomie si particulière; c'est notamment le système des arcs encorbellés, l'alliance des encorbellements bulbeux avec les coupoles en pyramides à huit pans. Il fait remarquer que les architectes russes des XVe et XVIe siècles ont été pourvus d'un sentiment très-juste des proportions dans les compositions imaginées sur le programme traditionnel qu'ils devaient suivre. Les rapports entre l'édifice et les combles élevés qui lui servent de couronnement, sont généralement bien saisis, et les détails, quoique parfaitement étrangers au goût classique conventionnel, sont à l'échelle de l'ensemble ; ils font ressortir le système de construction adopté, avec adresse et un grand sens pratique (p. 111).

Bien que la structure adoptée dans l'église de Vassili Blagennoï rappelle certaines combinaisons persanes et arabes des XIVe et XVe siècles et dérive du même principe, il ne faudrait pas, selon M. Viollet-le-Duc, y voir une imitation de ces formes, mais une déduction *sui generis*, amenée par cette tendance de l'architecture russe à élever de plus en plus les coupoles couronnnant les édifices religieux et à les amincir afin de laisser de l'air entre elles (p. 113).

Les appréciations d'un juge aussi compétent en tout ce qui touche à l'art architectonique auront, sans doute, plus de poids que les impressions irréfléchies de voyageurs-écrivains.

L'église du *Patronage* ou de Vassili Blagennoï est trop exceptionnelle et a été trop diversement appréciée pour que nous ne lui accordions pas quelques instants d'attention. Théophile Gauthier en a donné une description qui désespère les imitateurs [1]. Pour le brillant écri-

[1] *Voyage en Russie*, t. I, p. 28 et suiv.

vain, c'est sans doute le monument le plus original du monde, il ne rappelle rien de ce qu'on a vu et ne se rattache à aucun style : on dirait un gigantesque madrépore, une cristallisation colossale, une grotte à stalactytes retournée, une chose qui n'a ni prototype, ni similaire. On pourrait la prendre pour une pagode indoue, chinoise ou thibétaine. En voyant cette église impossible, on se demande si ce n'est pas un mirage fantastique, un édifice des nuées bizarrement coloré par le soleil, et que le tremblement de l'air va déformer ou faire évanouir. Haxthausen la compare à un immense dragon aux éclatantes écailles accroupi et dormant [1]. Pour le docte Kugler, c'est un tas d'énormes champignons merveilleusement groupés ensemble; cependant il lui reconnaît l'originalité [2]. Karamzine l'appelle un chef-d'œuvre de l'architecture *gothique* [3], qu'il avait ailleurs déclarée lourde, sans règles, sans proportions [4]. Snéghirev, archéologue de son métier, n'y voit qu'une *exception* au style dominant du XVIe siècle, un mélange bizarre des styles mauresque, gothique, indien et byzantin [5].

Tout autrement en ont jugé les spécialistes. Alexandre Brullov, professeur d'architecture et frère du célèbre peintre, admettait bien que l'architecture religieuse en Russie porte les traces du goût oriental et se rapproche beaucoup de l'architecture indienne; malgré cela, disait-il, le Kremlin, mélange des goûts divers et œuvre des divers architectes, offre un ensemble enchanteur. Quant à l'église de Vassili Blagennoï, que son étrange architecture rend particulièrement remarquable, il la donne pour *modèle d'après lequel on peut juger du goût de l'architecture russe :* celle-ci n'a ni les perfections de l'art gothique ni les dehors du romantisme rêveur et chevaleresque; mais elle montre dans ses débuts je ne sais quel éclat poétique, expression du génie populaire sortant de l'état de barbarie et commençant à sentir son indépendance [6]. Un autre académicien,

[1] *Études sur la Russie*, t. I, p. 37.

[2] *Geschichte der bildenden Künste.*

[3] *Hist. de l'emp. russe*, t. VIII, ch. IV, p. 197.

[4] *Hist. de l'emp. russe*, t. VI, ch. II, p. 74, édit. 1819.

[5] *Monuments de l'ancienne Moscou.* Moscou, 1842-1845, p. 343, 348.

[6] *Dict. encyclopéd.* de Pluchart. Saint-Pétersbourg, 1835, t. III, p. 275. Cité par M. Zabéline dans *la Russie ancienne et moderne*, 1878, n° 3, p. 189.

M. Richter, admire le luxe capricieux d'ornementation extérieure et intérieure du monument, luxe qui paraît n'être qu'un jeu de phantasia, mais en réalité concourant à l'harmonie de l'ensemble et à la solidité de l'édifice qui a résisté déjà à plusieurs incendies.

On peut voir à l'Exposition de cette année une bonne aquarelle faite à l'école Stroganov de Moscou et représentant l'église dont il s'agit. Toutefois il faut se rappeler que les constructions ajoutées au bas de l'église plus tard, nuisent à l'harmonie de l'ensemble et masquent en partie l'unité architectonique. On fera bien de consulter les anciens dessins antérieurs à ces constructions, par exemple celui que donne *Oléarius* [1]. On ne doit pas oublier non plus que l'église de *Pokrov* est un groupe de sept églises formant un tout.

Pour ma part, il me fait penser à l'Erechteïum de l'Acropole d'Athènes. Ce célèbre monument qui passe à juste titre pour un chef-d'œuvre, est aussi un groupe de trois temples avec trois portiques à des niveaux différents. On ne saurait trouver en Grèce rien de plus capricieux et de plus pittoresque. L'architecte qui l'a bâti s'est complétement affranchi des règles de la symétrie, tout en rachetant les irrégularités hardies de son plan, par la grâce exquise des détails, la grande variété dans l'ordonnance et la beauté de l'exécution [2].

En disant que le XVIe siècle fut témoin de la splendeur de l'art russe (il s'agit surtout de l'architecture), M. Viollet-le-Duc exprimait, au fond, la même pensée que MM. Richter et Brullov.

Toutefois il s'arrêtait à la forme extérieure, à la beauté apparente, laissant complétement de côté ce qu'on pourrait appeler l'*âme* du monument. Or, il y a des auteurs qui voient cette âme pour ainsi dire répandue dans les moindres parties de l'église, et leur imprimant un cachet d'harmonie et d'unité inaccessible aux regards des profanes. D'après eux, l'architecte du Pokrov aurait tout simplement traduit en pierre et en couleur la vision qu'avait

[1] Il a été récemment reproduit par M. Tchaiév, dans *la Russie ancienne et moderne*, 1875, p. 147 ; mais il n'a pas la même netteté que la gravure originale des premières éditions d'Amsterdam, de 1647 ou de 1663.

[2] *Entretiens sur l'architecture*, p. 56. Il faut lire en entier les pages classiques consacrées à la description de ce monument et la défense que l'auteur en présente sous une forme dramatique.

euc saint André à l'église de Vlachernes et qui a donné lieu à la fête de la Protection de la sainte Vierge (1er octobre), fête aujourd'hui inconnue aux Grecs, mais fort populaire en Russie. Saint André vivait au Xe siècle [1]. Pour comprendre l'idée de l'architecte et le sens caché sous les formes en apparence bizarres et grotesques, il faut ouvrir le Ménologe et lire le récit de la vision. Alors tout s'explique, tout parle ; le désordre apparent fait place à une parfaite ordonnance, l'harmonie se rétablit partout, et l'édifice apparaît aux regards étonnés dans une imposante et radieuse unité. On y reconnaît tous les dédails du récit ; on a le *pourquoi* de chaque ornement et de chaque peinture, c'est *la vision* immobilisée par la pierre, un symbolisme sublime dont la sainte Vierge, figurée par la *tour centrale*, est le personnage dominant, et dont tous les éléments sont fournis par les livres saints et les hymnes liturgiques qu'on chante à la fête du Pokrov . Quoi qu'il en soit de cette interprétation qu'on trouvera peut-être un peu trop libre, et que je ne fais qu'indiquer, l'église du Patronage de la sainte Vierge demeurera comme le monument le plus original de son temps. En lui, dit M. Zabéline, se trouve l'expression la plus complète du style architectural qui a imprimé son cachet sur toutes les églises contemporaines de Moscou et des environs (c'est-à-dire de celles qui furent bâties vers le milieu du XVIe siècle). Ce style peut à bon droit être appelé *russe* par excellence ; il est d'invention locale, et témoigne de l'originalité et de la spontanéité de l'architecture russe [2]. Sur ce point l'archéologue distingué de Moscou se rencontre avec l'éminent architecte français. On a donc eu raison de dire que Vassili Blagennoï n'a été tiré qu'à une épreuve [3].

Toutefois n'oublions pas la modeste église de St-Jean-Baptiste, du village de Diakovo, bâtie à l'endroit même où le tsar Basile avait

[1] Feu Léon Dahl s'est trompé en faisant de ce saint de Constantinople un contemporain de Vassili Blagennoï de Moscou, mort six siècles plus tard. Remarquons, à cette occasion, que la légende du Ménologe fait de S. André un *slave* d'origine. Le P. Victor De Buck, de regrettée mémoire, a publié sur la fête du Pokrov ou, comme il dit, du *Scapulaire*, une très-intéressante notice qu'on peut lire dans les *Précis historiques* de 1858, livraison du 15 juillet.

[2] *Messager de l'Europe*, 1867, t. I, p. 407.

[3] Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, II, 30.

appris la nouvelle de la naissance de son fils Jean, surnommé plus tard *le Terrible* (1530). Elle n'est pas moins originale dans son ensemble que la précédente, quoique d'un style plus grossier, qui indiquerait que c'est l'œuvre d'un constructeur indigène. Quant à l'ancienneté, il est difficile de dire laquelle des deux a droit à la priorité ou servit de modèle à l'autre.

L'architecture en bois mérite une mention spéciale ; grâce aux forêts qui abondent en Russie, surtout dans la zone septentrionale, elle a reçu de grands développements. Nous y retrouvons les mêmes principes de construction que sur les rampes d'Hymalaya ou en Scandinavie, au Japon ou en Suisse. L'identité de ces constructions est un des faits les plus intéressants à étudier. « L'habitant du canton de Berne, n'a guère plus la notion des usages adoptés par les Grands-Russiens, que ces derniers n'ont la connaissance des constructions élevées par les montagnards de l'Hymalaya ; et cependant, si une fée transportait d'un coup de baguette un châlet suisse sur les hauts plateaux de l'Inde et une maison de bois des Kachmiriens dans la Grande-Russie, ces populations si éloignées les unes des autres, s'apercevraient à peine de l'échange (p. 138) », M. Viollet-le-Duc, qu'on vient de lire, explique ce fait par l'aptitude de race ; d'après son système, les Aryas avaient des dispositions particulières pour des constructions en bois, c'est-à-dire pour le métier de charpentier, tandis que la race jaune construisait par agglomération et donnait des maçons. A cela on a répondu [1] que les Chinois, qui ne sont pas de la race âryenne, ont des constructions en bois ; que les constructions des Japonais, qui ne sont pas âryens non plus, ressemblent fort à celles de la Suisse. De même les Scandinaves, qui appartiennent à la race âryenne, ont commencé par bâtir des habitations demi-souterraines en pierre et en bois, dont les *tumuli* de l'Ouest ne sont que les copies. Puis, ajoute le même auteur, ils ont construit par empilement, comme les Russes, et non pas assemblage, comme le dit M. Viollet-le-Duc.

En Russie, dès le XIIe siècle, les Vladimiriens (habitants de Vladimir-sur-Kliazma) étaient renommés pour leurs constructions en pierre, comme les Novgorodiens passaient pour être d'habiles char-

[1] M. Darcel, dans la *Gazette des beaux-arts*, mars 1878, p. 281.

pentiers, dès le XIe siècle. Dans une guerre civile entre Jaroslav le Grand, chef des Novgorodiens, et Sviatopolk le Maudit, prince de Kiev, les troupes kiéviennes insultaient les Novgorodiens en leur criant : « Charpentiers que vous êtes ! Attendez, nous allons vous donner des maisons à bâtir ! » Les Rostoviens, à leur tour, en guerre contre les Vladimiriens, les traitaient de *maçons* et les regardaient comme une vile populace [1].

Ces insultes populaires sont à noter, parce qu'elles indiquent le genre de travail que telle ou telle province avait autrefois exercé de préférence. — Nous avons parlé plus haut des églises en pierre blanche de style roman qui ont été bâties par le prince Bogolubski et ses successeurs immédiats dans la province souzdalienne dont Vladimir était la capitale.

L'auteur de l'*Art russe* ne s'occupe que de l'architecture civile. Il décrit avec beaucoup de fidélité la maison du paysan, l'*izba* russe, et donne deux dessins parfaitement exacts qui en représentent l'extérieur et l'intérieur. Non content de cela et réunissant des éléments épars de tout côté, il propose un essai de restauration de l'ancienne maison seigneuriale. Sa restauration a été très-goûtée des architectes russes : ils lui trouvent une physionomie assez nationale [2]. Quant à l'*izba*, le type en a été choisi dans la province de Kostroma ; celui qu'en donne feu Léon Dahl, dans son travail sur les églises en bois [3], est plus complet et aussi plus rare. Il eût été à propos de donner le dessin de l'ancien palais de Kolomna, qui est pour l'architecture en bois ce que Vassili Blagennoï est pour les constructions en pierre. Il fallait surtout ne pas oublier l'architecture religieuse qui a aussi son intérêt. Nous allons réparer cet oubli le plus brièvement possible.

Les églises en bois remontent aux origines chrétiennes de la Russie. Déjà au temps du prince Igor (912-945), il existait à Kiev une église *varègue* en bois, sous le vocable du prophète Élie. La cathédrale de Sainte-Sophie de Novgorod était construite également

[1] Karamzine, trad. par S. Thomas et Jauffret, t, II, p. 9; t. III, p. 43.

[2] Léon Dahl, dans la *Gazette de Moscou*, n° 302 de 1877, et aussi dans une édition séparée.

[3] *Zodtchy*, mars 1872, p. 32.

en bois. En général, elles étaient de petite dimension et imitaient le style byzantin.

La province d'Olonetz, au nord de la Russie, a le privilége d'avoir conservé les plus vieilles églises en bois, comme elle conserve encore les chansons historiques du cycle de Vladimir, depuis longtemps oubliées à Kiev et dans l'Ucraine, leur berceau. Le district de Lodeinopolé possède la plus ancienne de toutes, c'est l'église de Saint-Georges qu'on dit avoir été bâtie par Alexandre Svirski, en 1493. Une autre église, du XVIe siècle, dédiée à S. Lazare et située dans la même province, district de Poudoge, se fait remarquer par ses dimensions microscopiques. Elle rappelle ces sanctuaires dont parle Oléarius dans son voyage de Moscovie [1] et qui pouvaient contetenir une quinzaine de personnes tout au plus ; aussi en compte-t-il environ 2,000, en y comprenant les moindres oratoires publics ou privés ; ce qui explique pourquoi on dit que Moscou a 40 fois 40 églises, expression aussi populaire qu'elle est hyperbolique. L'iconostase de la chapelle de Saint-Lazare est réduite à son *minimum*.

L'ouverture du milieu qui représente la porte royale, se compose de deux planches servant en même temps d'icônes où sont peints S. Basile et S. Jean Chysostome. La porte latérale consistait, il n'y a pas longtemps encore, en une simple planche. Les icônes venaient se placer au-dessus et sur les côtés de la porte du milieu, à mesure que la piété des fidèles en fournissait le modeste contingent. — Comme contraste nous citerons l'église de Kige construite en 1714, dans le district de Pétrozavodsk. Elle n'a pas moins de 21 coupoles, formant cinq étages et produisant l'effet le plus singulier [2]. On dirait une famille d'énormes champignons de diverses grandeurs, superposés les uns sur les autres. Cette comparaison convient à la chapelle de Kige infiniment plus qu'à Vassili Blagennoï de Moscou, pour qui elle a été inventée par un critique allemand. Il serait intéressant de comparer l'architecture des églises russes en bois avec les constructions analogues des autres pays slaves (Pologne, Moravie,

[1] Édit. de 1663, p. 248.

[2] Tous ces détails ont été donnés par feu Léon Dahl, dans le n° de *Zodtchy*, cité plus haut.

Bohême, Galicie) ainsi que de la Hongrie, de la Suède, de la Norwége et de l'Angleterre. En Hongrie, où il y en a plusieurs centaines, la plupart sont gothiques et d'un aspect fort gracieux. Mais il est temps de retracer la physionomie propre de l'art russe, d'en faire ressortir les caractères les plus saillants.

Un des traits distinctifs de l'architecture religieuse, c'est la multiplicité des coupoles. Anciennement, les églises n'avaient qu'une seule coupole ; c'était l'usage général et il s'accordait avec la modeste étendue des premiers temples. Plus tard, les cathédrales, en répétant les parties essentielles de la structure, multipliaient aussi leurs combles. Elles en reçurent d'abord cinq, puis sept, dix et davantage. La Ste-Sophie de Kiev et de Novgorod en avaient treize. L'église en bois Kige en compte vingt-deux, et dans celle des Dîmes, à Kiev, le nombre atteint le chiffre de *vingt-cinq !* Mais la multiplicité des combles ne changeait rien d'essentiel ni dans le plan, ni dans la façade ; ce n'était qu'une répétition pour ainsi dire matérielle, mécanique, de mêmes parties de l'édifice, et non un développement organique. L'ensemble de ces constructions uniformes réunies autour de la coupole centrale, formait un groupe d'églises distinctes, appelé Sobor, — mot qui veut dire *réunion des fidèles*, temples vivants.

Depuis l'établissement du patriarchat (1589), le nombre de cinq coupoles, symbole des cinq patriarchats, devint obligatoire et définitif. Ce symbolisme pétrifié devint aussi un type consacré.

Un autre trait caractéristique, c'est la forme bulbeuse des coupoles que tout le monde connaît : on n'a qu'à regarder la charmante église russe de Paris, pour s'en faire une idée. Ces bulbes apparaissent et se développent dans les édifices moscovites à partir du XVIe siècle. M. Viollet-le-Duc en trace la genèse et traite la question supérieurement, comme c'est d'ailleurs le cas de tout ce qui, dans son ouvrage, touche à l'architecture où il parle en maître. Les coupoles russes seraient, d'après lui, une imitation des monuments indous, lesquels à leur tour dériveraient de la forme des constructions primitives en charpentes.

Aux coupoles ayant la forme d'ognon, il faut ajouter le même caractère indéniable de l'architecture russe, le système des arcs encorbellés et le caractère pyramidal des églises, dont Vassili

Blagennoï offre un si frappant exemple. On trouvera là-dessus, dans le livre de M. Viollet-le-Duc, tous les développements désirables, enrichis de nombreux et beaux dessins qui, étant unis à la lucidité transparente du langage, en rendent l'intelligence facile aux moins versés dans ces matières.

Il en est qui font de la loi des proportions une condition essentielle de l'architecture russe. Sans cela, disent-ils, on ne saura jamais ce qu'il y avait de proprement national dans l'art de construire [1]. Sans doute, les architectes russes devaient posséder des formules traditionnelles déterminant les rapports des diverses parties de l'édifice, soit entre elles, soit avec le tout. L'étude des anciens monuments montre que ceux qui les avaient bâtis se préoccupaient des lois de proportions bien plus que ceux qui les restaurèrent plus tard : parfois les constructions postérieures s'ajustent mal avec les premières. On fait bien de rechercher ces lois de symétrie, de déterminer exactement l'unité métrique, le *module* qu'on employait dans les constructions. Mais on doit aussi tenir grand compte de la combinaison des lignes : car, ainsi que le dit excellemment M. de Vogüé [2], « l'harmonie des lignes a, comme celle des sons, certaines règles qu'on ne saurait violer impunément ». Toutefois, si l'une et l'autre constituent un élément essentiel de l'art en général, ce sont les formes qui en déterminent la physionomie propre, un style particulier ».

Dans tous les cas, l'art russe révèle un grand sentiment des proportions. Voici en quels termes M. Viollet-le-Duc en apprécie les qualités : « L'élégance, non sans hardiesse ; l'étude attentive de l'effet des ensembles ; une ornementation discrète qui jamais ne puisse détruire les lignes principales et laisse des repos pour l'œil, ornementation qui doit consister surtout, dans les parties élevées au-dessus du sol, en colorations, afin de produire son *maximum* d'effet. Ce sentiment des proportions est manifeste encore dans les porches ou auvents qui s'élèvent à la base des édifices ou des

[1] M. Zabéline, *Traits d'autonomie dans l'architecture russe*, art. publié dans *la Russie anc. et nouv.*, avril 1873, p. 302.

[2] *Syrie centrale*, t. I, p. 26.

églises (p. 181) ; et il revient plusieurs fois sous la plume de l'auteur de l'*Art russe*.

Voilà pour l'extérieur et l'ensemble de construction. Passons à l'intérieur.

Ici, une particularité architecturale des églises russes consiste à séparer le sanctuaire de la nef par une cloison ornée d'images et qu'on appelle pour cela *iconostase*. Il n'existe guère d'église si pauvre et si petite qu'elle soit qui n'ait une iconostase. Cette cloison à images a trois portes dont celle du milieu est plus grande que les deux autres. On l'appelle royale ou sainte, parce que Jésus-Christ, Roi des rois et Saint des saints, y passe pendant les offices divins, soit personnellement présent dans le sacrement de l'Eucharistie, soit représenté par l'Evangile. Aussi le droit de passer par la porte royale est-il réservé aux prêtres seuls : les diacres n'y passent qu'en portant le saint calice ou le livre des Evangiles ; hormis ce cas, ils entrent dans le sanctuaire, ainsi que d'autres clercs, par les deux portes latérales, dont l'une s'appelle méridionale, l'autre septentrionale, selon leur position relativement à l'autel situé toujours à l'orient.

Les iconostases peuvent recevoir un très-grand nombre d'images ; quelquefois elles en ont jusqu'à sept rangées et montent jusqu'à la naissance de la voûte. Ici, comme dans tout le système d'ornementation picturale, la tradition impose à l'artiste certaines règles à suivre. Ainsi, il est obligé de représenter Jésus-Christ et sa sainte Mère de chaque côté de la porte royale, et, sur la porte elle-même, l'Annonciation et les quatre Évangélistes. Les portes latérales doivent avoir les images des saints Anges, qui servent Dieu devant le trône de sa gloire, ou les saints diacres qui l'ont servi devant ses autels sur la terre. On y ajoute celles des saints patrons de l'église. Au-dessus de la porte sainte, on peint ordinairement la T. S. Trinité, sous la forme des trois anges accueillis par Abraham, ou la dernière Cène. Le choix des autres images est laissé à la volonté de l'artiste.

Les Evangélistes sont représentés avec leurs attributs accoutumés. Parfois cependant la règle souffre des exceptions. A l'église de l'Epiphanie de Vessiégonsk, S. Jean est peint avec *un lion ailé*,

tandis que S. Marc a pour attribut *un aigle tenant l'évangile* [1]. Un tableau sur bois de cyprès, placé au-dessus de la porte royale de la même église, représente au milieu la très-sainte Trinité, et de chaque côté, Notre-Seigneur Jésus-Christ communiant les apôtres : à gauche, sous les espèces du pain ; à droite, sous celles de vin. C'est ainsi que la Cène est traitée sur les mosaïques de Ste-Sophie de Kiev, et de St-Michel aux coupoles d'or (XIe-XIIe siècle). L'iconostase ou la porte royale de Vessiégonsk avait autrefois appartenu au couvent de Simonov, de Moscou, dont Vessiégonsk, alors simple village, était une dépendance [2].

Les plus anciennes iconostases qu'on connaisse en Russie datent du XVe siècle ; celle de l'église en bois de Saint-Jean le Précurseur à Rostov est une des plus remarquables. Elle a été donnée par le tsar Jean le Terrible. La plupart de ces iconostases ou plutôt de ces portes saintes sont revêtues de fines sculptures dorées et de petits tabernacles surmontés de coupolettes et de croix. Il est à remarquer que les colonettes auxquelles ces portes sont attachées conservent encore la forme des anciens temps quand les iconostases étaient peu élevées ; elles se terminent toutes par une boule et s'harmonisent peu avec le reste du sanctuaire. On voit que ce n'était plus qu'un souvenir des temps passés qui témoignait de la date récente des iconostases élevées. L'usage de construire des iconostases compliquées, chargées de plusieurs séries d'images, doit être postérieur à la période de la domination mongole (1240-1480) : tout porte à croire qu'il prit naissance dans le temps où, affranchi du joug détesté, le Russe leva la tête et voulut montrer aux tatares que *le Dieu russe est grand :* c'est l'expression dont s'est servi Léon Dahl. (*Zodtchy*, 1873, p. 4).

Autre particularité de cette époque, c'est de peindre sur les portes royales non pas les quatre évangélistes, mais les SS. Basile et Jean Chrysostome. Si donc aujourd'hui l'iconostase fait une partie intégrante de construction architectonique et décorative, il s'en faut beaucoup qu'il en ait été ainsi dès l'origine. Plus on étudie les

[1] Voir ce qui a été dit à ce sujet dans ma description d'un *Tétraptyque russe*, publiée ici-même (octobre-décembre, p. 267 et suiv.).

[2] *Moniteur de l'ancien art russe*, 1871, *Mélanges*, p. 14; notice communiquée par Giznevski.

églises russes de la période ancienne, plus on constate l'absence des iconostases sous leur forme actuelle. Cette intéressante question, que malheureusement l'ouvrage sur l'*Art russe* a laissée intacte, a été l'objet des savantes et consciencieuses recherches de M. Filimonov [1]. Appuyé sur des documents écrits et sur des anciens documents existant encore en Russie, l'infatigable archéologue de Moscou établit, le premier de tous, que l'usage des iconostases telles qu'on les construit maintenant, ne remonte pas au-delà du XVe siècle. Avant cette époque il n'y avait qu'un grillage ou une balustrade à plate-bande à hauteur d'appui ; elle supportait des colonnes auxquelles on attachait des rideaux. C'est ce que prouvent les plus anciennes églises en Russie, par exemple, la vieille église de Saint-Nicolas de Lipna, près la Novgorod, bâtie en 1292, et dont M. Filimonov a fait une description détaillée. Une ancienne peinture représentant l'autel de Sainte-Sophie de Kiev, indiquerait qu'il en a été de même dans cette cathédrale, prototype des églises russes. L'Italie, la Grèce, la Géorgie viennent prêter le concours de leur témoignage. Les exemples que ces pays ont fourni à l'auteur, et qu'il serait facile de multiplier, donnent l'idée des transformations qu'a dû subir la forme primitive de ces clôtures du sanctuaire, suivant les temps et les pays. Parmi les exemples cités, figure la célèbre basilique de Saint-Clément à Rome, où la forme primitive apparaît dans toute sa noble simplicité. Dans son excellent ouvrage sur *les Églises de la Terre sainte*, M. le comte Melchior de Vogüé donne le dessin d'une ancienne mosaïque conservée à la basilique de la Ste Vierge à Bethléem. Cette mosaïque représente l'église d'Antioche, composée de trois arcades, une grande et deux petites que supportent quatre colonnes à fûts historiés et à chapiteaux feuillagés. Au-dessus de l'arcade latérale, s'élève un long tambour percé d'une fenêtre et terminé par une petite lanterne octogone que couronne *une coupole semblable*, dit M. Vogüé, *à certaines coupoles de la Perse et de la Russie*. A la naissance des arcs est située une poutre qui relie les colonnes et qui rappelle la *trabes* ou *tref* des églises gothiques ; sur les côtés elle soutient des draperies élégamment relevées. En outre

[1] *Recherches archéologiques d'après les monuments*. Moscou, 1859. Voir aussi la notice de M. Goloubinski dans la *Revue orthodoxe* de 1872, t. II, p. 570 et suiv.

les arcades latérales sont *fermées par des barrières à hauteur d'appui*, p.73. Cette dernière particularité existait probablement sur les autres mosaïques ; mais de sept conciles œcuméniques qu'elles représentaient, celui d'Antioche est le seul dont le dessin se soit conservé en entier. La basilique de Bethléem date de l'époque des croisades.

La question soulevée par M. Filimonov n'intéresse pas seulement les archéologues et les artistes. Elle touche à des intérêts d'un ordre supérieur. Elle prouve que l'Eglise latine, qui ne connaît point le système d'iconostase, a pour elle l'antiquité ; et qu'elle a parfaitement raison de protester hautement contre le zèle plus ardent qu'éclairé de ceux qui voudraient faire de l'usage des iconostases une condition d'orthodoxie et un signe certain de l'antiquité chrétienne. L'innovation vient non de Rome, mais de Moscou ; comme on le voit, elle est postérieure à l'époque de leur union dans la foi.

VII.

Nous avons essayé, dans ce qui précède, de présenter quelques considérations sur les origines et les sources des arts que possède la Russie, sur leur nature et sur leur caractère distinctif; il nous reste à dire quelques mots sur le but auquel ils doivent tendre ou, comme parle l'auteur dont nous suivons les traces, sur l'avenir de l'art russe.

L'architecture vient ici en premier lieu, et il est inutile d'ajouter que ce sujet est traité par le restaurateur de Notre-Dame avec une supériorité incontestable. De toutes les parties de son livre, celle-ci est la plus positive et la plus pratique. Les vues de l'éminent architecte se résument dans la thèse suivante : « La Russie, pour faire éclore une véritable Renaissance, ne doit pas se borner simplement à reproduire matériellement les exemples laissés au moment où l'art slave fut tout à coup arrêté dans sa marche par l'imitation peu réfléchie des œuvres occidentales, elle a mieux à faire : choisir parmi ces éléments ceux qui permettent une explication perfectionnée, ceux qui proviennent des sources les plus pures, les plus originales, les plus conformes au génie national ; les structures qui

s'accordent le mieux avec les habitudes, les traditions, les matériaux, la nature du climat ou les ressources locales. » (p. 178). — L'auteur entre dans des détails techniques qu'on fera mieux de lire dans son ouvrage ; nous ne pouvons qu'indiquer sommairement les points les plus saillants. Ainsi, il applique sur une grande échelle la construction des voûtes sans cintres à la construction des coupoles et l'envoûtement des larges espaces, — d'après le procédé récemment découvert dans les anciens édifices de l'Asie-Mineure et de la Grèce. Il donne un spécimen de la manière dont on peut appliquer au style russe son procédé de construction mixte en pierre et métal, etc., etc.

Les conseils d'un homme aussi expérimenté seront certainement utilisés, et nous savons que déjà il s'est formé à Saint-Pétersbourg un comité d'architectes pour mettre en exécution ce que ses projets ont de praticable.

Mais le point principal, celui dont il fait dépendre l'avenir de l'art russe, c'est qu'on ne fasse aucune concession aux influences occidentales comme étant étrangères à son génie, et qu'on aille puiser aux sources qui l'avaient développé, c'est-à-dire aux sources sortant de Byzance, de l'Orient, de l'Asie, de la Perse, de l'Arménie. Le moindre apport des arts occidentaux détonnerait dans ce milieu (p. 185). — Après ce que nous avons dit plus haut en parlant des sources, cette conclusion ne nous étonne pas : on devait s'y attendre. Mais le conseil nous paraît plus facile à émettre qu'à réaliser. Il est plus que douteux que les artistes russes renoncent à leur habitude d'aller étudier les modèles et les monuments en Italie ou en France ; et il se passera du temps avant qu'ils préfèrent au séjour de Rome ou de Paris, celui de Tachkent ou de Téhéran. Il y a dans l'exclusion absolue de l'élément occidental quelque chose qui se ressent d'un système arrêté d'avance, pour ne pas dire d'une prévention.

Il est un point sur lequel je suis heureux de tomber d'accord avec l'éminent auteur de *l'Art Russe* ; c'est lorsqu'il demande pour l'art russe cette liberté complète dans ses expressions qui le distinguait au moment de son apogée, cette franchise d'allure qui exclut toute idée d'une ingérence étrangère (p. 186). — Pour être conséquent, il aurait dû la demander non-seulement pour l'architecture,

mais aussi pour la sculpture et la peinture. Ces deux derniers arts en ont peut-être bien plus besoin que l'architecture.

La sculpture surtout, je parle de la sculpture monumentale, devrait être affranchie des liens qui la retiennent. L'absence de la statuaire, on le sait, constitue une des particularités distinctives de l'art russe, qui marche en cela, sur les traces de l'art byzantin, son modèle. — Dans l'art byzantin la sculpture monumentale, à proprement parler, n'existe pas ; il paraît craindre la statue comme une idole, quoiqu'il emploie parfois le bas-relief dans la décoration des portes et des petits objets. Par une réaction contre la statuaire païenne, la nation grecque devenue chrétienne proscrivit les représentations sculptées de la divinité et des saints ; le résultat de cette exclusion fut l'abandon presque complet de la sculpture au profit de la peinture. — La sculpture d'ornement elle-même, dit M. Melchior de Vogüé, fut frappée de mort ; sa décadence est d'autant plus sensible que l'on s'éloigne d'avantage de l'antiquité, de ses enseignements interrompus et de plus en plus oubliés. (*Les Églises de la Terre Sainte*, p. 186.)

En Occident, les progrès de la peinture étaient inséparablement liés à ceux de la sculpture, l'art le plus élevé peut-être. Ainsi le siècle le plus florissant du style gothique (XIIIe siècle) fut aussi célèbre par le nombre immense des statues et des bas-reliefs de grandeur colossale qui ornent les cathédrales. Villars de Honnecourt étudiait à la fois la peinture et l'architecture, ainsi que le témoigne son album publié par M. Darcel (Paris, 1858). Tout récemment, M. G. Rohault de Fleury a reproduit le dessin du dôme de Sienne fait par Giacomo del Peliciaio (en 1382). « Ce dessin, dit l'éditeur des *Notes historiques* sur le dôme de Sienne [1], quoiqu'il soit exécuté par un peintre, pourrait être revendiqué par nos plus habiles dessinateurs d'architecture, qui n'atteindraient que difficilement la netteté, l'élégance, le goût exquis de sa composition ; il l'emporte de beaucoup sur le croquis à la plume de Villars de Honnecourt. » — L'école de Giotto (XIIIe XIVe siècle) correspond aux brillants progrès de la sculpture représentée par Nicolas de Pise. Michel-Ange était à la fois statuaire et peintre. L'art statuaire n'a

[1] Paris, 1877, p. 10, 2e col., à la fin.

jamais fleuri dans l'église grecque. Dès les premiers temps, il y fut enfermé dans un hiératisme étroit qui le conduisit rapidement à une décadence irrémédiable. Les byzantins préférèrent les procédés de la peinture à ceux de la statuaire ; les Russes suivirent leur exemple et ne laissèrent aucun monument statuaire. Il y a pourtant d'éclatantes exceptions dans certaines grandes églises, par exemple la cathédrale de Saint-Isaac, dont Théophile Gautier a donné une ravissante description. « Dans cette église, dit-il, il y a tout un peuple de statues qui anime cet édifice religieux. Et quelles statues ! Ainsi, sur la corniche de la coupole, sur les acrotères, les attiques et les entablements de l'édifice, sans compter les personnages à demi engagés des frontons, les bas-reliefs des voussures et des hémicycles, les figures des portes, *cinquante-deux* statues, trois fois grandes comme nature, forment un éternel peuple de bronze aux attitudes variées, mais soumises, comme un chœur architectural, aux cadences d'un rythme linéaire [1]. » Douze grands anges dorés, faisant fonction de cariatides, soutiennent des consoles où s'appuient les socles des pilastres qui forment l'ordre intérieur du dôme et séparent les fenêtres. Ils ne sont pas à moins de *vingt et un pieds de hauteur*.

Tout, d'ailleurs, dans ce monument colossal, a un caractère exceptionnel. Le style en est purement classique ; l'architecte qui l'a élevé est un français, Ricard de Montferrand ; un grand nombre de peintures qui ornent l'intérieur appartiennent aux artistes étrangers. La magnifique image du Christ colossal formant le vitrail d'une fenêtre au fond du sanctuaire, et ayant une attitude où la science moderne s'allie à la majestueuse tradition byzantine, a été exécutée à Munich (p. 378). Ce qu'il y a d'éminemment local, ce sont les effets magiques de lumière, les charmes indicibles qu'y ajoute la nature et qui produisent sur le visiteur une impression indélébile.

Il est à croire qu'avec du temps, l'église de St-Isaac cessera d'être une exception, quant à la profusion des statues, et que grâce à l'esprit de nouveauté et de sage liberté qui s'introduit jusque dans le sanctuaire, la statuaire sera affranchie des entraves séculaires qui la retiennent captive.

[1] *Voyage en Russie*, t. I, p. 313.

Quant à la peinture religieuse, le langage de M. Viollet-le-Duc est plus franc. Il conseille de s'affranchir de l'hiératisme étroit par l'étude de la nature. « Par leur situation géographique, dit-il, par leur affinité avec l'Orient, les Russes sont mieux qu'aucun autre peuple en situation d'étudier la nature humaine dans ses expressions les plus vraies. L'école byzantine a maintenu la peinture monumentale russe dans les limites du style, mais sans les franchir; il est possible de composer un art plein de sève en puisant dans l'étude de la nature » (p. 242).

« Il est bien entendu, ajoute-t-il ailleurs, que nous ne considérons pas l'hiératisme comme le dernier mot dans les arts ; mais conserver la chaîne des traditions et y ajouter chaque jour un nouveau chaînon, c'est ce que doit se proposer tout art national » (p. 257).

Concilier l'art avec la tradition, l'inspiration avec les formules données, le beau avec le dogme : voilà le but que doit poursuivre la peinture religieuse, l'idéal auquel elle doit aspirer. Mais là aussi gît la difficulté. Jusqu'à présent on a trop sacrifié la forme à la tradition ; il est juste de donner une part plus large à la première, sans abandonner la seconde. M. Viollet-le-Duc a sur l'une et l'autre des vues très-justes et auxquelles on ne saurait ne pas applaudir.

Voici comment il interprète le caractère ascétique donné aux figures des icônes russes. « Les premiers missionnaires chrétiens qui tentèrent de convertir les populations barbares, avaient à lutter contre la tendance très-prononcée de ces populations vers la satisfaction brutale et exclusive des besoins matériels. Il fallait, pour eux, vaincre la chair et les appétits les plus grossiers.

« Ainsi, la représentation des personnages donnés comme des exemples de sainteté, de supériorité morale et de sagesse dût-elle exclure toute idée de sensualisme et se rapprocher le plus possible d'un type extra-humain, n'ayant rien des passions et des appétits de l'homme barbare.

« Les Saints sont, dès lors, représentés comme des êtres ne possédant aucun des caractères propres à l'homme qui vit de la vie matérielle. Ce sont des ascètes ayant dépouillé les formes qui constituaient, pour les Grecs de l'antiquité par exemple, la beauté : c'est-à-dire la santé, conséquence d'un développement physique complet.

« L'art étant un des moyens de moraliser la foule, de l'amener à

se représenter la forme que prennent la sainteté, la vertu, les personnages des icônes se montrent graves, rigides, maigres, décharnés même, ou couverts de vêtements longs qui masquent entièrement les nus, et voués aux seules occupations spirituelles » (p. 98).

On ne pouvait mieux rendre les raisons qui ont dû faire consacrer une des expressions les plus populaires de l'art chrétien ; et nous tenions à ne pas priver le lecteur du plaisir de lire cette page écrite sous une inspiration franchement chrétienne et dans un langage si conforme à la vérité. Toutefois, hâtons-nous de l'ajouter, l'auteur ne formule ici aucun jugement sur la valeur esthétique de l'iconographie russe ; il se borne à expliquer le fait. Quant à *l'idéal* de la peinture religieuse qu'il aurait désiré voir adopté par l'iconographie russe, nous l'avons vu, cet idéal diffère essentiellement de celui que l'Église russe croit être seul le véritable, qu'elle prétend pouvoir réaliser, tout en restant religieusement fidèle aux préceptes de l'hiératisme absolu, en d'autres termes, en restant esclave du formalisme oriental.

C'est aussi notre conviction. Nous estimons qu'avant tout on doit puiser à la source vivifiante de la nature. Quelle école peut égaler celle-ci ? Un peintre veut-il apprendre à colorer ? Qu'il étudie les merveilles de la flore ; ou plutôt, il n'a qu'à regarder autour de lui.

Je citerai, à ce propos, le fait suivant dont la lecture m'a vivement frappé [1]. « En 1853, un professeur anglais, M. Edward Forbes, fit cinq leçons sur les formes animales, en particulier dans les groupes des mollusques, des rayonnés, des annelés et des protozoaires. Pouvait-il être de sujet plus ingrat ? M. Forbes s'est attaché à mettre en lumière les arrangements et les répétitions symétriques si élégantes qui sont le caractère de nombreuses espèces, les dessins d'une variété infinie et d'un enchevêtrement inouï procédant de la simple figure primitive, les entrelacs singuliers, les courbes curieuses brusquement rompues, les gammes de nuances qui échappent à l'analyse, les effets imprévus de contraste de couleurs, les irisations et les glaçures, tant de rares et de précieux modèles que l'art humain n'a jamais égalés, que le savant connaît à peine, dont

[1] Il est rapporté dans un mémoire intitulé *Écoles et Musées*, par M. Natalis Rondot. Lyon, 1877, p. 57.

le fabricant ignore l'existence. » Les industriels dont se composait l'auditoire bénéficièrent sans peine de ces enseignements si profondément scientifiques.

Hâtons-nous de l'ajouter, la peinture religieuse a fait dans ces derniers temps des progrès réels dans la bonne voie.

Me voilà au bout de ma tâche.

Dans le cours de ce travail trop imparfait, je me suis attaché avant tout au sujet principal qui est l'art russe, en laissant de côté ce qui, dans le livre de M. Viollet-le-Duc, lui est étranger, et en regrettant certaines affirmations de l'éminent écrivain, celles surtout par lesquelles il termine son ouvrage. J'ai donc étudié, avec lui et dans le même ordre que lui, d'abord les origines et les sources de l'art russe, en insistant davantage sur les sources occidentales; ensuite, je me suis appliqué à faire ressortir les traits caractéristiques de cet art, soit dans l'iconographie et l'ornement, soit dans l'architecture civile et religieuse. Ces traits distinctifs, puisés dans des monuments, rendent manifeste cette vérité qu'il existe en Russie un art *sui generis*, art original, indépendant et fécond en ressources. Enfin, toujours à la suite de mon guide, j'ai présenté quelques réflexions sur les progrès que ces arts sont appelés à accomplir en puisant dans leur propre fond.

Malgré les lacunes inévitables dans une matière si vaste et encore si peu explorée, le livre sur l'*Art russe* aura toujours le mérite d'être le premier qui initie le public français à la connaissance d'un sujet entièrement nouveau pour lui. En Russie même, bien des gens y apprendront qu'ils possèdent un art national ; et ceux à qui ces belles études n'apprendraient rien de nouveau, se sentiront animés d'une noble émulation pour faire mieux.

J. Martinov, S. J.,
Membre de la Société de Saint-Jean.

ICONOGRAPHIE DU BAPTÊME

Les sacrements ont été l'une des principales sources de l'art chrétien : aussi est-il d'un haut intérêt de rechercher comment, depuis les catacombes jusqu'à nos jours, les artistes ont traduit plus ou moins librement les rites sacramentaux du culte catholique. Nous allons nous occuper successivement 1° des figures du baptême ; 2° des représentations du baptême donné par S. Jean ; 3° des représentations du sacrement de baptême en général et de divers baptêmes particuliers.

CHAPITRE I.

DES FIGURES DU BAPTÊME.

Nous n'avons pas à nous occuper ici des raisons théologiques qui ont déterminé les saints Pères et les écrivains ecclésiastiques à voir dans divers symboles ou dans certains événements de l'Ancien Testament des figures du sacrement de la nouvelle Loi. Nous ne devons considérer ces figures que sous le point de vue iconographique.

La discipline du secret qui protégeait les mystères du Christianisme ne permit point, pendant les premiers siècles, de représenter le baptême d'une manière trop intelligible dans les peintures des catacombes. On dut recourir à des allusions discrètes, empruntées la plupart à l'Écriture Sainte, et dont la signification ne pouvait être comprise que par les initiés. On recourut d'abord aux signes idéographiques, aux figures allégoriques, et ce n'est guère qu'au

IVe siècle, alors que les lois de l'arcane tombèrent en désuétude, que les artistes purent librement aborder la représentation du baptême. Les voiles du symbolisme s'étendent encore plus sur les sculptures des sarcophages que sur les fresques des catacombes, parce que les tombeaux étaient plus en vue, soit alors qu'on les sculptait, soit lorsqu'on les plaçait dans les basiliques ou dans les cimetières supérieurs.

Nous allons indiquer, par ordre alphabétique, les principales figures allégoriques du baptême.

Agneau. — Sur le sarcophage de Junius Bassus, le divin Agneau, c'est-à-dire Jésus-Christ, baptise un agneau plus petit, figure du catéchumène, tandis qu'une colombe, planant au-dessus de ce groupe, répand l'eau ou l'huile de la sanctification.

Arche de Noé. — Elle a ordinairement la forme d'un coffre carré, juste assez grand pour contenir Noé à qui la colombe apporte un rameau d'olivier. C'est tout à la fois une représentation historique du déluge et l'image de l'âme du chrétien, qui, régénérée dans les eaux du baptême, est entrée dans l'arche du salut. Ce qui confirme le symbolisme de cette représentation, surtout dans les sculptures des pierres funéraires, c'est que, à la place du personnage historique de Noé, on voit parfois, dans l'arche, l'humanité en général représentée par un enfant, un jeune homme ou une femme [1], ou bien encore le fidèle défunt arrivé à la paix éternelle, grâce à la sauvegarde de l'arche mystique, c'est-à-dire de l'Église qui l'a baptisé.

Aveugle-né. — Le baptême étant la guérison de l'aveuglement spirituel, l'aveugle-né de l'Évangile était un type bien reconnaissable du baptême, d'autant plus que Jésus-Christ l'envoya se baigner dans la piscine de Siloë, proclamée par les Pères l'image du bain mystique de la régénération. Ordinairement, l'aveugle-né, de petite stature, tient un bâton pour se conduire; le Sauveur lui pose un doigt sur l'œil. Dans les plus anciennes représentations, comme sur un sarcophage de Sainte-Marie-Majeure (IVe s.), aujourd'hui au palais de Latran, la main du Sauveur cache la figure de l'aveugle qui a la taille d'un enfant. A partir du VIIIe siècle, on voit

[1] Bosio, *Roma sotterranea*, t. II, 12, 327, 331.

souvent les deux parties du miracle indiquées dans le même tableau, c'est-à-dire Notre-Seigneur touchant les yeux de l'aveugle, et le miraculé se préparant à se baigner dans la piscine, qui a parfois la forme d'une cuve carrée ou crucifère.

Bain de l'enfant-Jésus. — D'après divers évangiles apocryphes, une ou deux sages-femmes assistent à la nativité de N.-S., pour constater l'enfantement virginal de Marie. L'art chrétien semble avoir adopté cette fausse tradition dès le VIIIe siècle, en confiant à des sages-femmes le soin de laver le nouveau-né dans une cuve ayant souvent la forme de fonts baptismaux. Dans cette assimilation de l'Enfant divin avec le commun des hommes, ne faut-il voir qu'un envahissement du naturalisme ? C'est assez probable pour ce qui concerne les siècles les moins éloignés : mais, à l'origine, le bain de l'Enfant-Jésus a pu être une image du baptême par lequel le Sauveur nous communique les grâces de son divin avénement, et l'on a pu aimer à supposer que Jésus, dès sa naissance, avait sanctifié les eaux qui devaient un jour nous sanctifier nous-mêmes. C'est l'avis de M. Grimouard de Saint-Laurent qui s'exprime en ces termes : « Il nous sera impossible de ne pas voir une allusion à l'efficacité du baptême, en tant qu'elle provenait du Sauveur, dans les représentations de sa nativité, où il est lavé, avec une persistance incroyable, pendant tout le Moyen-Age, nonobstant des raisons décisives contre l'inconvenance de la tradition à laquelle se rapporte une semblable particularité. On remarquera, d'ailleurs, que la cuve où cette cérémonie s'accomplit, est singulièrement analogue de forme avec les fonts baptismaux, montés sur un pied, et où le néophyte est plongé, qui figurent dans presque tous les monuments des mêmes époques quand on veut représenter un baptême : à tel point que, dans les *Annales archéologiques*, comme illustration d'un des articles de M. l'abbé Sagette sur l'iconographie de ce sacrement, on s'est cru fondé, sans parti pris, à faire figurer un de ces exemples de l'Enfant-Jésus lavé aussitôt après sa naissance [1]. »

Bouteille d'eau. — Un chapiteau de l'ancienne église abbatiale de Cunaud représente un navigateur assis dans une barque que semble retenir un personnage debout, tenant sous son bras une

[1] *Guide de l'Art chrétien*, t. III, p. 107.

bouteille allongée et signalant de la main gauche au nautonier une sirène qui vient, en nageant, lui présenter deux poissons. Le navigateur tend la main pour accepter ce présent. Le P. A. Martin a vu là un épisode d'un poème finlandais, *la Calewabart*[1]; M. l'abbé Auber a donné de cette scène une bien meilleure interprétation : « Les matelots, dit-il[2], par cela même qu'ils flottent sur une surface mobile au gré des vagues et des tempêtes sont, dit S. Eucher, le symbole des pensées déraisonnables qui agitent l'homme; notre navigateur est donc un de ceux qui se laissent attirer par les pensées déréglées de la volupté, sirène perfide qui prétend le séduire par les deux poissons qu'elle lui offre; car le poisson, qui est un mets délicat, symbolise les délices matériels, l'un des plus grands périls de la vie présente, de notre navigation sur la mer de ce monde. Observons comme l'imprudent déjà embarqué reçoit avidement ce moyen de séduction, et comme celui qui s'efforce de retenir le navire, peut-être pour s'embarquer avec lui, a su du moins se munir de la mystérieuse bouteille qui l'aidera à déjouer l'ennemi; car ce vase qu'on n'a pas assez remarqué et dont le rôle est pourtant d'une si haute valeur, est « la foi du baptême », *fides baptismi*, d'après un moine anonyme de Clairvaux qui fut, au XIVe siècle, un des commentateurs de S. Méliton. Donc, notre chapiteau avertit le chrétien de se garer, dans sa traversée du temps à l'éternité, contre les entraînements de la luxure, et il le rappelle au souvenir de son baptême comme au plus efficace moyen de résistance et de salut. »

Cerf. — Emblème du catéchumène qui désire ardemment se baigner dans les eaux de la régénération. Il a surtout cette signification quand il se désaltère dans les eaux du Jourdain, comme dans la fresque baptismale du cimetière de Pontien; quand il s'approche avidement d'un vase d'eau, comme sur un sarcophage de Ravenne[3]; quand il se désaltère aux quatre fleuves du paradis terrestre, comme dans les mosaïques de Sainte-Praxède et de Saint-Clément de Rome.

[1] *Bulletin monumental*, XIX, p. 553.
[2] *Ibid.*, XXXVIII, p. 62.
[3] Ciampini, *Vet. monim.*, II, tav. 3.

Dauphin. — Le dauphin qu'on voit sur les sarcophages des premiers siècles et qu'on retrouve au Moyen-Age sur les cuves baptismales, rappelle que le chrétien a pris naissance dans les eaux du baptême. Quand il porte un enfant sur son dos, l'enfant est le baptisé, le poisson est le Christ.

Etoiles. — Les sept étoiles qui apparaissent parfois sur la tête du Bon Pasteur, les sept branches du candélabre sacré et d'autres symboles analogues ont pu rappeler aux yeux des initiés le nombre des sacrements, aussi bien que celui des dons du Saint-Esprit.

Fleuves. — Dans les peintures des catacombes, toutes les images où apparaissent des eaux se rapportent plus ou moins directement au baptême. Sur des fonds de verre et sur des sarcophages, on voit Notre-Seigneur donnant à S. Pierre un livre déroulé, lui conférant par là l'autorité suprême de l'enseignement. De la colline où le Sauveur se tient debout, découlent sept fleuves qui figurent les sept sacrements de la nouvelle Loi, base de la vie chrétienne. On voit encore plus souvent le Christ ou l'Agneau divin, debout sur un monticule d'où s'échappent quatre fleuves : c'est la représentation du paradis qui nous a été gagné par Jésus-Christ. Les quatre fleuves figurent en un sens général les quatre évangélistes et toutes les grâces qui nous sont appliquées par l'Eglise et spécialement l'ablution du baptême. On ne connaît aucun exemple de ce groupe symbolique qui soit antérieur au IVe siècle. Dans un Pontifical latin de la bibliothèque de la Minerve, les quatre fleuves du paradis sont figurés, à côté d'une scène représentant la bénédiction de l'eau baptismale, par quatre têtes vomissant des flots [1].

Les archéologues sont loin d'être d'accord sur la signification des sujets représentés sur le tombeau de Vincentius et de Vibia, au cimetière Saint-Prétextat. Tandis que le P. Garucci n'y voit que des sujets païens, M. Ch. Lenormant y reconnaît une représentation gnostique de l'Eucharistie et du baptême. Ce dernier sacrement aurait été figuré par une source dont le dessin a disparu, mais qu'on peut restituer en raison des détails qui indiquent la fraîcheur d'un terrain bien arrosé [2].

[1] D'Agincourt, *Peinture*, pl. XXXIX, n° 2.

[2] Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 131 et 142.

Jourdain. — Quand un seul fleuve découle de la montagne où se trouve le Sauveur, c'est le Jourdain, c'est-à-dire l'eau sacramentelle. Ce fleuve historique est souvent représenté, surtout en Orient, par un personnage nu, assis sur un rocher, appuyé sur une urne et portant une branche feuillée. Ses cornes ont exceptionnellement la forme de pattes de crabes. Le nom du fleuve a été décomposé en deux parties, *Jor* et *Danus*, dont on a fait deux sources, figurées par deux petits êtres humains, versant leur urne dans le Jourdain [1].

Dans une mosaïque de S. Côme et de S. Damien (VIe s.), une large bande azurée porte le nom de *Jordanes*, au-dessus de douze brebis, représentant les douze tribus d'Israël, image du peuple fidèle qui doit s'abreuver à la source mystérieuse des eaux régénératrices. La réception du sacrement est parfois indiquée par des figures de baigneurs, de très-petites proportions, comme dans une miniature grecque de la Bibliothèque Vaticane [2], et dans les fresques de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure.

Licorne. — Elle se désaltère aux eaux du Jourdain dans une peinture des catacombes représentant le baptême du Sauveur. On lui donnait donc la même signification qu'au cerf, image de l'âme altérée de la parole divine et de l'eau régénératrice.

Moise, frappant le rocher. — Rien de plus fréquent dans les catacombes que Moïse faisant jaillir l'eau du rocher qu'il frappe avec sa baguette. Le fait biblique est assez important pour qu'il ait été uniquement représenté dans son sens direct ; mais souvent aussi Moïse figure Jésus-Christ, ou S. Pierre, ou le prêtre chrétien régénérant les âmes par l'eau du baptême. Parfois la résurrection de Lazare se trouve en regard du frappement du rocher. Ce rapprochement n'exprime-t-il pas les deux termes extrêmes de la vie du chrétien, la naissance nouvelle qu'il a puisée dans l'eau génératrice et la vie éternelle dont cette régénération est le gage ? Le symbolisme devient encore plus palpable lorsque Moïse a les traits de S. Pierre, et que le nom de *Petrus* est au-dessous de son image, ou bien encore lorsque cette scène se trouve en regard de la chute du

[1] En réalité le Jourdain a trois sources dans l'anti-Liban : le *Dan*, le *Banias* et le *Nahr-Hasbani*.

[2] D'Agincourt, *Peinture*, pl. XXIV.

premier homme, comme dans un *arcosolium* du cimetière des SS. Marcellin et Pierre.

Passage de la mer rouge. — Les Hébreux, qui passent sans danger la mer Rouge, tandis que les Egyptiens y sont ensevelis, sont, nous disent les Pères, une représentation symbolique du baptême qui affranchit les chrétiens de l'esclavage du démon et devient le salut du fidèle. Cette scène allégorique est reproduite dans un grand nombre de mosaïques et de sarcophages. La mer Rouge, dans les manuscrits grecs, est figurée elle-même par une espèce d'Hercule qui saisit Pharaon et le noie.

Sur la magnifique cuve baptismale d'Hildesheim on lit ces deux vers autour du bas-relief qui représente le passage de la mer Rouge :

Per. mare. per. moysen. fvgit. egiptvm. genvs. horvm.
Per christvm. lavachro. fugimvs. tenebras. vitiorvm.

Multiplication des pains. — Lorsque ce miracle se trouve rapproché d'une scène baptismale, comme au cimetière de Pontien, il est probable, d'après Buonaruotti, qu'il représente la multiplication des enfants de Dieu par le baptême.

Oiseaux palmipèdes. — Ce sont des emblèmes du baptême parce qu'ils vivent souvent dans l'eau. Ce type de l'art primitif persévère dans le cours du Moyen-Age. On en trouve aux chapiteaux de la cathédrale de Poitiers : « Ils se jouent, dit le chanoine Auber [1], dans les replis de larges plantes aquatiques et trouvent leur bonheur dans cette vie solitaire comme le chrétien dans la vie cachée de son baptême ».

Paralytique guéri. — Il est figuré dans de nombreux monuments, emportant son grabat sur son dos, vêtu d'un caleçon et d'une tunique, plus petit que Notre-Seigneur, comme marque de son infériorité. Son lit a parfois la forme d'une croix, parce que le baptisé doit porter la croix de Jésus-Christ. Il est souvent difficile de déterminer si une peinture fait allusion à la pénitence, en représentant le paralytique de Capharnaüm à qui Jésus-Christ dit : « Aie confiance, tes péchés te sont remis », ou si elle exprime le

[1] *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, t. I, p. 308.

baptême, en figurant le paralytique guéri par les eaux de la piscine de Bethsaïda. C'est de ce dernier dont parlent de préférence les saints Pères, en faisant allusion au baptême. Au reste, le doute n'est plus permis quand on voit apparaître les portiques de la piscine, ou quand la scène fait pendant à quelque autre composition baptismale.

Pêche miraculeuse. — C'est là un symbole très-compréhensible du baptême. On le voit représenté sur un vase en bronze du musée Kircher, lequel a servi pour l'infusion baptismale.

Pêcheur. — Le pêcheur, assis sur son rocher, occupé à saisir au fond des ondes sa proie mystique, est le type de l'apostolat chrétien, représenté allégoriquement dans une de ses plus inportantes fonctions, l'administration du baptême.

Un sarcophage du Vatican, provenant des Catacombes, représente, près de Jonas avalé et rejeté par le monstre marin, un personnage qui tâche de pêcher à la ligne de petits poissons; à côté de lui, un héron en saisit au passage. De la mer semblent sortir une espèce de cancre, un lézard d'eau ou salamandre, un escargot; n'est-ce pas là une traduction évidente de ces paroles de l'invocation à Jésus-Christ par S. Clément, hymne qu'on chantait dans les catacombes : « Pêcheur des hommes, amorçant à l'éternelle vie l'innocent poisson, arraché à l'onde ennemie de la mer du vice. » L'onde ennemie, c'est bien cette mer où le monstre avale Jonas, où le héron dévore le poisson. Le poisson pris à la ligne de Jésus-Christ, c'est le chrétien levé des fonts du baptême.

Phénix. — Cet oiseau légendaire, symbole de la résurrection, est aussi celui de la renaissance spirituelle procurée par le baptême, qui est lui-même une figure de la résurrection.

Poisson. — L'*ichtus*, si fréquemment représenté sur les marbres funéraires, dans les peintures et les mosaïques, a peut-être pour type le poisson dont les entrailles servirent à Tobie pour délivrer Sara du démon Asmodée et pour rendre la vue à son père. Rien d'étonnant qu'on ait vu là une figure de Jésus-Christ qui, par le baptême, nous délivre de la tyrannie du démon et nous guérit de l'aveuglement produit par le péché originel. Plus tard on remarqua que les lettres initiales de ces cinq mots Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱος Σωτηρ (Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur), formaient le mot ΙΧΘΥΣ, poi-

son, et cet acrostiche fournit aux saints Pères un thème d'allusions symboliques : « Quand le Christ-poisson descend dans l'eau de la source, dit S. Optat de Milève, celle-ci devient une source poissonneuse salutaire. » — « Le poisson né dans l'eau, dit S. Orens, c'est le Sauveur lui-même, auteur du baptême d'eau. » Une inscription sépulcrale du musée Kircher, au Collége romain, donne au Rédempteur le nom de *poisson des vivants*, ΙΧΘΥΣ ΖΩΝΤΩΝ, parce que c'est le poisson qui, dans l'eau baptismale, nous communique la vie éternelle, et que c'est là, comme le dit Séverien de Gabala, que « le Poisson consacre les poissons. »

Le poisson, représentation hiéroglyphique du Sauveur, est aussi l'image symbolique des chrétiens, que Tertullien appelle *pisciculi*, que S. Jérôme nomme les fils de l'*ichtus*, parce qu'ils sont engendrés dans l'eau de la régénération. D'un autre côté, Jésus-Christ et ses Apôtres, étant souvent désignés sous le nom de *pêcheurs*, il était naturel qu'on appelât *poissons* les hommes gagnés à la foi par l'appât de la parole sainte et amenés sur le rivage de l'éternité par le filet de la grâce. Cette assimilation d'un même symbole au maître et aux disciples, aux fidèles et à leur Dieu, ne pouvait étonner les premiers chrétiens, bien pénétrés de cette pensée qu'ils étaient incorporés à Jésus-Christ par la foi et les sacrements.

Un des sarcophages du Vatican nous montre un pêcheur debout sur la rive, tenant une ligne qui amorce une foule de petits poissons : c'est le Sauveur attirant à lui les chrétiens engendrés dans les eaux du baptême.

Dans une épitaphe donnée par Cardinali, le nom du néophyte Marcianus est surmonté d'un poisson. Un marbre des temps de persécution, publié par M. de Rossi [1], représente des poissons portant dans la bouche un pain, symbole évident du néophyte qui se nourrit de l'aliment divin.

« A Aquilée, dans les dépendances du baptistère, dit M. le comte de Saint-Laurent [2], on voyait une peinture du XIIIe siècle où, du pied de la croix, sur laquelle reposait Notre-Seigneur, s'élançait un cep de vigne qui embrassait dans ses contours le corps tout

[1] *Bulletino*, 1865, p. 76.

[2] *Guide de l'Art chrétien*, t. II, p. 352.

entier du divin Crucifié, et qui se terminait par une ligne de pêcheur, laquelle, dirigée par la figure allégorique de l'Église, prenait un poisson, image, à nos yeux, du fidèle arraché par le baptême à la mer du péché. »

Le poisson n'apparaît pas seulement dans les peintures des catacombes, dans les monuments funéraires, les lampes en terre cuite, les coupes et les pierres gravées; on en fit des objets portatifs en or, en argent, en bronze, en cristal, en verre, signes de reconnaissance que les fidèles portaient au cou à l'aide d'un crochet de métal. Cette même forme fut également donnée à des *encolpia*, espèce de cassette ou l'on renfermait des reliques ou des phylactères évangéliques, c'est-à-dire des petits rouleaux de parchemin contenant des passages de l'Évangile écrits en menus caractères.

Au Moyen-Age on rencontre assez fréquemment des poissons sculptés à l'intérieur des cuves baptismales ; mais nous ne voudrions pas affirmer qu'ils aient toujours eu une signification symbolique, surtout dans les derniers siècles où, confondus avec des coquillages, des grenouilles et des sirènes, ils ne semblent être là qu'en raison de l'eau que la cuve est destinée à contenir.

Sirène. — Elle est considérée par les Pères comme l'emblème du démon et surtout de la volupté. Cette signification aurait suffi pour lui donner place dans les sculptures des fonts baptismaux où l'on renonce à Satan et à ses œuvres. Un autre motif a dû confirmer ce choix : au Moyen-Age on regardait la sirène, en raison de de ses deux queues, comme le double type de la vie spirituelle et de la vie naturelle, et aussi, en raison de son séjour dans les eaux, comme l'emblème de la régénération spirituelle.

CHAPITRE II.

REPRÉSENTATIONS DU BAPTÊME DONNÉ PAR S. JEAN-BAPTISTE.

ARTICLE I.

Remarques générales.

Nous avons vu que, pendant les premiers siècles, on se borna à faire allusion au baptême par des signes idéographiques et des sujets symboliques. Non-seulement la représentation du baptême de Notre-Seigneur aurait violé la discipline du secret en révélant un rite qui devait rester caché aux profanes, mais elle aurait montré le Sauveur, aux yeux du vulgaire, dans une situation d'abaissement, ce qu'évitèrent toujours les artistes des premiers âges. Les observations générales que nous allons faire sur la manière dont a été figuré le baptême du Christ, s'appliquent donc aux temps du Moyen-Age.

L'art figuré traduisait la dignité par la grandeur physique : aussi arrive-t-il parfois que S. Jean est plus grand que Notre-Seigneur, parce que, dans cette circonstance, le Précurseur semble jouer le rôle principal. Dans un sarcophage de France, mentionné par Millin [1], Jésus a les proportions d'un enfant de dix ans, tandis que le Précurseur a une taille d'homme. Dans les monuments antérieurs au Xe siècle, S. Jean est représenté d'un âge mûr, avec une barbe médiocrement fournie. Il est vêtu tantôt d'une longue robe, tantôt d'une peau de brute affectant la forme d'une tunique très-courte. Sa tête et ses pieds sont nus. Il porte en guise de bâton un roseau recourbé qui fait sans doute allusion à ces paroles du Christ : *Qu'êtes-vous allés voir dans le désert ? Un roseau agité par le vent.* Cette circonstance apparaît pour la première fois dans un diptyque milanais du Ve siècle ; à la fin du Moyen-Age, cette crosse de roseau se métarmophose en croix.

Jésus-Christ, entièrement nu, est debout, plongé jusqu'aux genoux ou jusqu'aux aines, dans le Jourdain, ou plutôt dans une fleuve conventionnel dont les eaux sont élevées horizontalement entre des

[1] Millin, *Voyage dans le midi de la France*, pl. 65.

bords de fantaisie. Vers le XIe siècle, les artistes qui ont voulu figurer une immersion réelle, sans faire disparaître dans l'eau le corps du Sauveur, ont élevé les eaux contre lui, plus ou moins haut, en forme de monticule ondulé, de façon à voiler sa nudité ; souvent les eaux sont métamorphosées en espèces de langes qui entourent la partie inférieure du corps. Tantôt le Précurseur pose la main sur la tête de Jésus, tantôt il l'arrose d'eau, soit avec la main, soit avec une coquille marine. Divers critiques ont reproché aux artistes modernes d'avoir représenté cette infusion qui, selon eux, est un anachronisme. Les nombreux exemples fournis par le Moyen-Age justifient suffisamment ce mode iconographique, et d'ailleurs il n'est nullement démontré que S. Jean ne complétât pas l'immersion par l'infusion, comme cela se fit plus tard dans les baptistères.

Dans une peinture du cimetière de Saint-Callixte, le Précurseur se contente de tendre la main à Jésus pour l'aider à sortir du fleuve ; mais comme le remarque M. le comte de Saint-Laurent, à qui nous empruntons plus d'une observation, c'est plutôt là une indication du baptême que sa représentation réelle.

Parfois, l'eau, au lieu d'être versée par S. Jean, descend du ciel ou bien découle du bec de la colombe.

Dès le VIe siècle, les trois personnes de la Sainte-Trinité figurent dans le baptême. Le Père éternel y paraît pour traduire aux yeux ces paroles de l'Évangile : *Celui-ci est mon Fils bien-aimé.* Il est représenté tantôt par une main divine, souvent rayonnante et nimbée, qui sort du ciel, tantôt par une gloire lumineuse, tantôt par un vieillard dessiné à mi-corps, qui, en Orient, est habillé en empereur romain, couronne en tête et sceptre en main.

Si l'artiste avait voulu s'astreindre à la réalité historique, il n'aurait pu représenter l'immersion de Jésus-Christ en même temps que la manifestation postérieure du Père et de l'Esprit-Saint ; mais par une licence qu'on peut tolérer à l'art, l'usage a prévalu de comprendre ces faits successifs dans une composition simultanée. Aussi voit-on toujours, planant sur l'immersion, la colombe aux ailes étendues, la tête en bas, et souvent entourée d'une auréole lumineuse.

Il ne faut pas s'étonner que la colombe du baptême porte un rameau d'olivier dans son bec comme celle du déluge ; c'est le sym-

bole de la paix apportée à l'âme régénérée. Un texte de Tertullien ne laisse aucun doute sur ce point : « Comme, après que le monde eut été lavé de ses iniquités par les eaux du déluge, après ce baptême du vieux monde, si l'on peut ainsi parler, une colombe envoyée de l'arche, et y revenant avec un rameau d'olivier, sur le héraut qui fit connaître à la terre la paix recouvrée et la fin de la colère céleste, ainsi, par une semblable disposition, mais en un sens spirituel, la colombe du Saint-Esprit, envoyée du ciel, vole vers la terre, c'est-à-dire vers notre chair mortelle, purifiée par le bain de la régénération et lui apporte la paix de l'Église. »

Dans un bon nombre de monuments iconographiques, c'est la colombe elle-même qui de son bec laisse échapper l'eau qui tombe sur la tête de N.-S. ou du catéchumène. Il en est ainsi sur la célèbre cuillère d'Aquilée [1], sur le tombeau de Junius Bassus [2], dans une mosaïque de Sainte-Marie *in Cosmedin* à Ravennne [3] et sur un bas-relief de Monza [4]. — Dans d'autres monuments, l'eau découle, non pas du bec de la colombe ou d'un vase qu'elle tient suspendu, mais elle descend d'en haut. Vettori [5] voit là une représentation symbolique exprimant que l'eau tire du Saint-Esprit ou du Ciel sa vertu régénératrice. Sans rejeter complétement cette interprétation, M. de Rossi [6] pense qu'on peut y voir la représentation d'un rite réel. Dans certains baptistères, comme nous l'apprend Ennodius, l'eau d'infusion, qui complétait l'immersion, tombait de la voûte, d'où nous pouvons conjecturer qu'elle était contenue dans un vase en forme de colombe Je ne vois qu'une seule objection à faire à l'hypothèse de M. de Rossi, appuyée par beaucoup de monuments iconographiques ; c'est que le ministre, en ce cas, n'aurait pas réellement versé l'eau, selon les prescriptions liturgiques ; il faudrait tout au moins supposer que l'évêque pouvait toucher et incliner le vase, ou bien le faire incliner par un moyen mécanique, par exemple à l'aide d'un cordon de tirage.

[1] Cortenovis, *Sopra una Iscrizione greca d'Aquileja*, p. 47.
[2] Bosio, *Roma sotterranea*, p. 45.
[3] Ciampini, *Vet. monim.*, t. II. tav. 23.
[4] Mozzoni, *Tav. cronol.*, sec. VII, p. 81.
[5] *Nummus aureus votivus vet. christ.*, p. 59.
[6] *Bullet. di arch.*, 1876, p. 11.

A partir du VIIe siècle, un ou plusieurs anges, animés d'un profond respect, tiennent les vêtements que le Sauveur va reprendre en sortant du Jourdain; parfois un ange balance un encensoir. Les anges étant appelés à rendre honneur et gloire à Dieu, il n'est pas étonnant qu'on leur ait donné dans la scène du baptême une fonction qui rachète en quelque sorte l'apparente humiliation du Sauveur. Cette adjonction traverse le Moyen-Age, subsiste encore au XVIIe siècle et a été conservée par les peintres modernes de l'Italie.

Au Moyen-Age, on transforme volontiers la scène du Jourdain en un baptême dans la cuve des enfants; saint Jean verse de l'eau sur la tête de Jésus à moitié immergé dans les fonts. L'artiste, sans se préoccuper de la vraisemblance historique, appliquait au Sauveur les rites qu'il avait sous les yeux.

Les peintres italiens, qui aiment le grand air, placent souvent les baptêmes d'enfants en pleine campagne, tandis que les hollandais et les flamands, naturellement frileux, mettent parfois le baptême du Christ dans un temple. Pour beaucoup d'entre eux, cette cérémonie religieuse n'est qu'un prétexte de peindre un intérieur d'église.

ARTICLE II.

Peintures des premiers siècles et du Moyen-Age.

Nous allons indiquer, en suivant l'ordre alphabétique des villes, un certain nombre de peintures des premiers siècles et du Moyen-Age, représentant le baptême donné par saint Jean. Dans les articles suivants nous mentionnerons ce même sujet figuré par les peintres de la Renaissance et des temps modernes, par les mosaïques, les miniatures, les émaux, les verrières, les dessins, les gravures, les sculptures, les tapisseries et broderies. Il est superflu d'avertir que nous n'avons pas la prétention de donner ici une nomenclature quelque peu complète; d'ailleurs l'espace dont nous disposons nous l'interdirait. Nous n'avons pas même l'espérance d'avoir pu signaler tous les monuments iconographiques dignes d'attention, à l'exclusion des autres; car, si nous avons pu faire un choix pour ceux que nous avons remarqués dans nos voyages en Europe,

nous avons été obligé pour beaucoup d'autres de nous en rapporter aux catalogues de musées et de collections, aux livrets d'exposition, aux nombreux ouvrages consacrés à l'histoire de l'Art, et, dans ces indications, les médiocrités sont trop souvent mêlées aux œuvres de mérite.

Albi. — On voit à la cathédrale une peinture murale du XVe siècle représentant le baptême de Notre-Seigneur. Dieu le Père est figuré en pape, bénissant de la main droite et tenant dans la gauche le globe du monde.

Avignon. — A Notre-Dame des Doms, fresque du Moyen-Age. Les groupes de spectateurs portent le costume et les coiffures du temps où a été exécutée cette peinture, asssez bien conservée.

Grèce. — En Grèce et surtout au Mont-Athos, le baptême du Christ est uniformément représenté d'après l'ancien type que décrit ainsi le moine Denys, dans son *Guide de la peinture :* « Le Christ est debout, nu, au milieu du Jourdain. Le Précurseur sur le bord du fleuve, à la droite du Christ et regardant en haut; sa main droite est sur la tête du Christ, et il étend la gauche vers le ciel. Au-dessus, le ciel, d'où sort l'Esprit-Saint sur un rayon qui descend vers la tête du Christ. Au milieu du rayon on lit ces mots : « *Celui-ci est mon fils bien-aimé, dans lequel j'ai mis toutes mes complaisances.* » Sur la gauche, des anges debout avec respect et les mains étendues. Au bas, sont des vêtements. Au-dessous du Précurseur, dans le Jourdain, un homme nu, couché en travers et regardant derrière lui le Christ avec crainte; il tient un vase d'où il verse de l'eau. Autour du Christ, des poissons. »

M. Didron constate dans les représentations orientales un détail que nous ne trouvons pas dans nos contrées : « Il est un fait, légendaire sans doute [1], dit-il, dont ne parle pas le *Guide de la peinture*, que j'ai vu figurer en Grèce peut-être vingt fois en mosaïque et à fresque, et dont je n'ai pu avoir l'explication malgré toutes mes recherches et toutes mes questions. Au baptême, Jésus est donc nu au milieu du Jourdain, mais ses pieds posent sur une pierre carrée qui s'élève entre deux eaux, et qui porte le Fils de Dieu. Des quatre angles de cette pierre sortent quatre serpents qui dardent corps,

[1] *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 161.

cou et langue vers le Christ, avec une furie très-marquée mais impuissante; ces vipères sont-elles l'emblème du péché, de la mort spirituelle entrée dans le monde par la désobéissance d'Adam et d'Eve, et que le Christ écraserait sous cette pierre au moment de son baptême? Le peintre d'Esphigménou, qui avait cependant représenté ce sujet, ne put m'en donner la signification; il avait reproduit, sans le comprendre, un motif ancien. Dans une petite croix de bois que j'ai rapportée du Mont-Athos, et sur laquelle sont sculptées les différentes scènes de l'histoire du Christianisme, Jésus, baptisé par saint Jean, pose les pieds sur la pierre carrée dont nous parlons. Le défaut de place n'a pas permis d'y mettre les serpents. Dans la coupole du baptistère de Sainte-Laure, au Mont-Athos, le baptême de Jésus est ainsi figuré : Jésus pose les pieds sur un rocher rouge qui est au milieu du fleuve, en plate-forme, à fleur d'eau et duquel, aux quatre coins, un serpent sort le cou en sifflant et en se dressant vers le Fils de Dieu. Saint Jean met la main droite sur la tête de Jésus. Le Jourdain, sous la forme d'un vieillard tout nu, barbu, ayant la couleur de l'eau, se sauve en regardant Jésus avec effroi. Le Jourdain est à la droite du Christ, à sa gauche est la mer, c'est-à-dire une femme qui a la couleur glauque des flots. La Mer est nue, elle porte une couronne de couleur verdâtre, et elle est assise entre deux gros poissons rouges, deux monstres marins, qui la traînent comme deux chevaux, et qui l'emmènent hors de la présence de Jésus. Pourquoi donc, en face du Christ, cet effroi de la mer, des fleuves (figurés par le Jourdain) et de la terre, que représentent probablement les serpents et le bloc de marbre rouge sur lequel Jésus est posé? Pourquoi étendre à la nature entière ce que David ne dit que du Jourdain? Et pourquoi, d'ailleurs, le Jourdain s'effraye-t-il de la sorte? »

Nous croyons que l'artiste aura voulu traduire ici ce passage de l'Exode : *Mare vidit et fugit; Jordanus conversus est retrorsum* (Ps. CXIII). Mais il faut convenir que c'est là une bien mauvaise application des paroles du Psalmiste à la scène baptismale, car si l'on fait du Jourdain une personnification intelligente, bien loin de fuir le Sauveur, il doit le bénir d'avoir sanctifié ses eaux.

Rome. — Au-dessus de la porte d'une des cryptes de Sainte-Lucine, une fresque presque effacée représente ainsi le baptême du

Sauveur. Saint Jean, posé sur un tertre, donne la main à Jésus pour l'aider à sortir de l'eau. Au-dessus, une colombe, ne planant point, tient un rameau d'olivier dans son bec. Rien n'était plus clair pour un chrétien, tandis que c'était là une scène insignifiante pour ceux qui n'étaient pas initiés.

Dans le baptistère de Pontien, une peinture du VIIe ou VIIIe siècle, nous montre saint Jean, debout sur un tertre, vêtu d'une peau de bête et portant le *pedum*. Il pose la main sur la tête du Christ, entièrement nu, nimbé et plongé dans l'eau jusqu'à mi-corps, Un ange ailé et nimbé tient les vêtements du Sauveur ; près de lui, un cerf va se désaltérer dans les eaux du Jourdain. Au-dessous de cette représentation, on voit une croix gemmée et fleuronnée dont le pied baigne dans la vasque, pour montrer que c'est la passion de Jésus-Christ qui a communiqué à l'eau la vertu d'effacer le péché originel.

Venise. — A Saint-Marc, dans la chapelle des fonts, une peinture du Ve siècle nous montre saint Jean posant la main droite sur la tête de Jésus ; des anges en adoration se tiennent sur la rive ; une étoile éclaire la scène.

ARTICLE III.

Peintures de la Renaissance et des temps modernes.

Nous allons grouper par ordre alphabétique les noms des peintres anciens et modernes qui ont représenté le baptême donné par saint Jean, en indiquant, autant que faire se pourra, l'endroit où se trouve conservé le tableau. Nous ferons suivre d'un point d'interrogation quelques attributions douteuses.

Albane (François l') ; à la pinacothèque de Bologne, aux musées de Lyon, de Nantes, de Saint-Pétersbourg ; dans la collection Wyn Ellis. D'autres baptêmes du Christ, attribués à l'*Albane* ont figuré dans les ventes du prince de Conti (1777), de Lebrun (1791), de la galerie du Palais-Royal (1792), etc. On sait que ce peintre faisait exécuter par ses élèves des copies de ceux de ses tableaux qui avaient obtenu quelque succès de vente, qu'il les retouchait et les vendait comme des œuvres sorties tout entières de sa main. — *Aligny ;*

chapelle des fonts à Saint-Étienne du Mont. — *Angelico* (Frà); dans une cellule du couvent de Saint-Marc à Florence. — *Antoine;* peinture murale de l'église Saint-Georges de Birac (Lot-et-Garonne). — *Aquilano* (Pompeo). — *Appiano* (N.); musée de Milan.

Balen (Van); musée de Louvain. — *Bellini* (Giovanni); à Santa-Corona de Vicence et à Saint-François de Pesaro. — *Bassan* (Jacques); palais Guadagni à Florence. — *Berna* (le); fresque de la collégiale de San-Gimignano. — *Biennoury*; exposition de 1869. — *Bonifazio;* collection Cheney. — *Bonnegrace* (Ch.); exposition de 1846. — *Bonvicinni* (Alex.); à Saint-Jean de Brescia. — *Bordone-Pàris;* musée de Milan. — *Bosch* (Jérôme). — *Bouquet* (Em.); exposition de 1859. — *Bourdon* (Sébast.); musée d'Avignon. — *Bril* (Paul); musée de Naples.

Calieri (Carletto); au musée de Dresde. — *Carducci* (Vicente); musée de Madrid. — *Careno de Miranda;* musée de Saint-Pétersbourg. — *Carrache* (Annibal); à Saint-Grégoire de Bologne, à la galerie nationale de Londres et au Musée de Tours. — *Carrache* (Aug.); collection du comte de Suffolk. — *Carrache* (Louis); musée de Lyon. — *Castagno* (Andrea del); musée de Naples. — *Cavedone;* à San-Paolo de Bologne. — *Cima de Conegliano;* à Saint-Jean de Brigora et à Santa-Maria del Carmine de Venise. — *Clovio* (Giulio). — *Cotignola* (Zaganelli da), à Faenza et au musée de Berlin. — *Corot;* à Ville-d'Avray et à Saint-Nicolas du Chardonnet de Paris. — *Courlier* (Dom.); exposition de 1868. — *Coxcie* (Michel Van); à Saint-Jacques d'Anvers. — *Coypel* (Ant.); église Saint-Riquier (Somme). — *Crauk* (Ch.-Al.); exposition de 1853. — *Credi* (Lorenzo); couvent de Saint-Dominique, près de Fiesole.

David (Gérard); musée de Bruges. — *Delaborde* (H.); chapelle des fonts à Sainte-Clotilde de Paris. — *Dieu* (Ant.); vente Mauperin (1780). — *Dominiquin* (le); *Uffizi* de Florence et collection Iarborough en Angleterre. — *Dureau*; chapelle des fonts à Saint-Roch.

Fanelli-Semah; exposition de 1846. — *Ferrari* (Gaudenzio); Notre-Dame de San-Celso, à Milan, — *Flandrin* (Hip.); dans les fresques de Saint-Germain-des-Prés, les deux belles compositions du baptême de Notre-Seigneur et du passage de la mer Rouge se complètent et s'expliquent mutuellement. — *Flandrin* (Paul);

chapelle des fonts à Saint-Séverin. — *Francesca* (Pietro della); national gallery. — *Franchi* (Ant.); San-Frediano de Florence. — *Franco* (Battista) dit *Semoli;* à San-Francesco della vigna à Venise et collection du duc de Newcastle. — *Francia* (Francesco); dans le tableau du musée de Dresde, Jésus se tient sur l'eau sans s'y enfoncer, comme dans le miracle qu'il fit plus tard pour éprouver la foi de saint Pierre. Autres compositions à la galerie de Hampton-Court et dans la collection Labouchère, en Angleterre. — *Freminet* (Martin).

Gaddi (Thadeo); national gallery. — *Gallegos*; musée royal de Madrid. — *Ghiberti* (Laurent); Saint-Jean-Baptiste de Sienne. — *Ghirlandajo* (Dom.); Santa Maria Novella de Florence. — *Gian Nicola Manni;* à San-Domenico de Pérouse et au musée du Louvre. — *Giotto;* à la Madonna dell'Arena de Padoue, à la Pinacothèque de Munich et à l'académie de Florence. Dans ce dernier tableau, Notre-Seigneur, agenouillé dans les eaux du Jourdain, reçoit l'eau que S. Jean, placé un genou en terre sur un monticule, lui verse sur la tête. L'auréole où apparaît Dieu le Père est en forme d'entonnoir. Les personnages nimbés qui portent les vêtements du Christ n'ont point d'ailes, et l'un d'eux paraît avoir de la barbe, ce qui doit faire supposer que ce ne sont pas des anges, mais des saints dont la présence s'expliquerait par quelque intention personnelle du donateur. — *Gourlier* (Ad.); exposition de 1846. — *Graziani;* cathédrale de Bologne. — *Greco* (Theotocopouli, dit le); à l'hôpital du Cardinal, à Tolède. — *Grellet* (Al.); église de Noisy-le-Sec (Seine). — *Grimaldi* dit *Le Bolognèse;* vente Fesch (1846). — *Guerchin* (le); musée de Rennes. — *Guérin* (Paulin); à Saint-Jean-Saint-François de Paris. — *Guide* (le); musée de Vienne et galerie du marquis de Westminster (?).

Heemskerk (Martinz); galerie de Cassel. — *Hélart;* cath. de Reims. — *Hernandez;* M. de Valladolid. — *Horrebout* (Gérard); tableau de l'académie de Bruges, attribué autrefois à Memling.

Jalabert (J.); exp. de 1846. — *Jouvenet.* — *Jouy* (J.-N); exp. de 1846.

Lagrenée jeune; cath. de Tours. — *Le Brun* (Ch.); m. de Caen et collect. de M. de Villars, de Paris. — *Le Hénoff* (Alph.); exp. de 1846. — *Le Moyne* (Fr.); Saint-Roch de Paris et coll. de M. d'Espagnac à Paris. — *Loyer* (Stan.); expos. de 1850. — *Luini* (Aurèle);

à Saint-Laurent de Milan. — *Luini* (Bern.) ; coll. de lord Heytesbury.

Maratta (Carlo) ; Sainte-Marie-Majeure et Sainte-Marie des Anges, à Rome ; Saint-Martin de Naples. — *Marco da Siena* (Pino dit); à San-Domenico de Naples. — *Masaccio*. — *Memling* ou *Hemlinck* (J.) ; hôpital de Bruges (?) et m. du Louvre. — *Mercati* (Battista). — *Mignard* (P.) ; Saint-Eustache de Paris et Saint-Jean de Troyes. — *Miraflores ;* m. de Berlin. — *Misbach ;* exp. de 1836. — *Mola* (Fr.) ; gal. de Dusseldorf. — *Molle* (J.-B.) ; vente de M. de B. (1775). — *Murillo ;* cathédrale de Séville et coll. W. Bardon, en Angleterre.

Nanteuil (N.) ; exp. de 1877. — *Navarette* dit *el Mudo ;* m. de Madrid. — *Oost* (Jacques van) ; égl. Saint-Sauveur à Bruges. — *Otto-Venius*, à Louvain.

Palmegiani (Marco) ; coll. de M. Nichols en Angl. — *Parmesan* (Mazzuola dit le) ; à Parme. — *Patenier* (Joachim) ; m. de Vienne. — *Pellegrini* (Ant.) ; Saint-Jacques le Majeur de Bologne. — *Perelle* (Nicol.) ; m. de Florence. — *Pérignon ;* Sainte-Elisabeth de Paris. — *Perseval ;* cath. de Reims. — *Pérugin* (Pietro Vanucchi dit le) ; chapelle Sixtine ; Saint-Séverin (?) et Sainte-Restitue à Naples ; Saint-Augustin de Pérouse ; national Gallery ; ancienne galerie de Vienne ; m. de Rouen ; coll. Alex. Barker, etc., en Angl. — *Poelembourg* (Corn.) ; coll. Haringthon. — *Pordenone* (Licinio, dit). — *Poussin* (le) a composé deux suites des sept sacrements, l'une pour le commandeur Cassiano del Pozzo, qui se trouve aujourd'hui dans la collection du duc de Rutland ; l'autre, exécutée à Rome, fut achetée 120,000 livres par le Régent, duc d'Orléans, et vendue en 1793 au duc de Bridgewater pour la somme de 1,225,000 livres ; elle fait aujourd'hui partie de la galerie Ellesmère. Le Poussin, dans la scène du baptême, a rompu avec les traditions symboliques ; il a supprimé les anges ; la nudité des hommes qui se préparent à recevoir le Baptême n'est guère justifiée, puisque le sacrement s'administre par infusion, non pas dans le fleuve, mais sur ses bords. — Le tableau du même maître, au Louvre, représentant S. Jean baptisant le peuple, a été estimé 50,000 fr. sous la Restauration. — Le Poussin a répété plusieurs fois ses baptêmes ; on en voit au musée de Montpellier, dans la collection Wemys, en Angleterre, etc. ; il existe de nombreuses copies des sept sacrements ; citons celles de Saint-Pierre de Roye (Somme),

du musée du Mans, de la collection de M. J. Claye, et celle du presbytère de Saint-Germain-des-Prés, œuvre de N. Loir qui provient de l'abbaye de Saint-Denis. Cette œuvre capitale a été gravée par Benoît Audran, Gérard Audran, Jean Pesne, etc.

Raphaël; loges du Vatican.—*Regnault;* pinacothèque de Munich(?). — *Richomme* (Jules) ; exp. de 1863. — *Ribeira ;* tableau acheté par M. de la Salle à la vente Salamanca. — *Robusti* (Jacobo); Saint-Pierre-Saint-Paul et Saint-Sylvestre à Venise ; Sainte-Marie des Anges à Voltri. — *Roger de Bruges* (Van der Weyde, dit) ; triptyque du m. de Berlin. — *Rosa* (Salvator) ; palais Guadagni à Florence. — *Rottenhammer* (J.); vente Nogaret (1780). — *Rubens* (P.-P.) ; vente Schump (1840) ; vente Fesch (1859) ; coll. de M. George, à Paris ; le baptême du Christ est peint sur un volet extérieur du triptyque de l'adoration des Mages à Saint-Jean de Malines.

Sacchi (André) ; baptistère du Latran. — *Salviati* (Guiseppe Porta, dit) ; académie de Venise. C'est sans doute à la demande des donateurs du tableau que l'artiste a rangé parmi les spectateurs la Vierge Marie et sainte Catherine d'Alexandrie. — *Sani de Pietro ;* coll. Fuller Russel. — *Sarto* (Vannuchi, dit André del) ; cloître de Saint-Laurent dello Scalzo, à Florence. — *Semitecolo ;* retable peint à l'académie des beaux-arts de Venise. Le Christ, plongé dans l'eau jusqu'aux épaules, lève les mains hors de l'eau et montre trois doigts pour rappeler, dit Zanotti, que le Baptême doit être conféré au nom de la Trinité. — *Schongauer* (Martin). — *Schoorl* ou *Van Schoreel;* m. de Rotterdam. — *Schut* (Corneille) ; égl. Saint-Aubin à Namur. — *Sigalon* (Xavier) ; cath. de Nîmes. — *Sirani* (Elisabeth) ; égl. des Chartreux, près de Bologne. — *Smeyers* (Jacques) ; Saint-Jean de Malines. — *Solimène ;* m. du Puy. — *Spineda ;* égl. Saint-Jean à Trévise. — *Stanziani ;* m. de Naples. — *Starnina.* — *Stella* (J.) ; Saint-Eustache de Paris.

Tazchiani (Filippo) ; à la Madonna dei Ricci de Florence. — *Tiarini ;* Santa-Maria dei Servi de Bologne. — *Tiersonnier* ; cath. de Beauvais. — *Tintoret* (Le) ; m. du Capitole ; San-Silvestro, Saint-Georges-Majeur et confrérie de Saint-Roch à Venise ; Saint-Georges de Vérone.—*Titien* (Le) ; m. du Capitole ; l'artiste y a placé son portrait vu de profil. — *Trémolière.* — *Troisvallet* (Sosthènes) ; exp. de 1850. — *Ubertino* (Francisco Bachiacca, dit) ; m. de Berlin.

Vallin (Fr.) ; vente Martin (1856). — *Vanloo* (Amédée) ; cath. de Versailles. — *Vermont* (H. Collin de) ; autrefois à Saint-Jean-en-Grève de Paris. — *Verrochio* (André del) ; acad. des beaux-arts de Florence ; d'après la tradition, un de ses élèves, Léonard de Vinci, aurait peint le premier ange à droite de Jésus. — *Véronèse* (Caliari Paolo) ; égl. del Redentore et San-Sebastiano à Venise ; galerie Pitti ; musées de Madrid, de Milan, de Rennes ; vente Julienne (1767) ; coll. de lord Heytesbury, de M. Baring, de M. W. Stirling, etc. — *Vos* (Martin de) ; église Saint-Jacques et musée d'Anvers. — *West* (Benjamin) ; Malborough-House. — *Zustris* (Lambert) ; m. de Caen.

Maîtres inconnus ; aux musées d'Anvers, de Nantes, de Toulouse ; à Saint-Laurent de Pont-à-Mousson, à Saint-Denis de Saint-Omer ; à la chapelle du Cran, près de Châteauneuf (Morbihan) ; au jubé de la cathédrale d'Exeter, etc.

ARTICLE IV.

Mosaïques.

Florence. — Au baptistère, une mosaïque du Xe siècle représente S. Jean, nimbé, pieds nus, vêtu de la tunique et du pallium, posant la main sur la tête de Jésus, nimbé, dont un linge entoure les reins ; l'eau complaisante du Jourdain lui monte jusqu'à la tête. Trois anges tiennent ses vêtements. On lit cette inscription H BAΠTICIC ; *baptisis* est un synonyme de *baptisma*. Cette mosaïque a été figurée par Gori, *Thes. vet. dipt.* t. III, p. 334.

Montréale (église de). — Œuvre d'un mosaïste grec du XIIe siècle.

Rome. — A Sainte-Marie *in Transtevere* et à Saint-Jean de Latran. Dans la mosaïque absidale de cette dernière basilique, une grande croix gemmée contient dans son médaillon central une représentation du baptême de N.-S. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, répand un filet d'eau qui, après avoir immergé la croix, remplit un bassin d'où s'échappent quatre fleuves. Des cerfs et des brebis se désaltèrent aux eaux vivifiantes fécondées au contact de la croix. On conviendra, avec M. le comte de Saint-Laurent, qu'on

ne pouvait mieux exprimer les causes virtuelles de l'efficacité du Baptême.

Ravenne (*Baptistère de la cathédrale de*). — La mosaïque (Ve siècle) de la coupole nous montre S. Jean, vêtu d'un étroit manteau violet, debout sur un rocher de la rive du Jourdain, tenant de la main gauche une grande croix triomphale et versant de l'eau avec une coupe sur la tête du Sauveur. Jésus, entièrement nu, est enfoncé à mi-corps dans le Jourdain. Ce fleuve est personnifié par un vieillard émergeant des eaux, tenant un roseau et un linge de couleur verte destiné sans doute à essuyer le corps du Christ. Les douze apôtres sont disposés autour de cette scène dominée par une grande croix gemmée, exprimant la Rédemption dont les fruits nous sont appliqués par le Baptême.

Au baptistère des Ariens, aujourd'hui Sainte-Marie *in cosmedin*, une mosaïque du VIe siècle reproduit le même sujet. S. Jean, portant le *pedum* pastoral, ne fait que poser la main droite sur la tête du Sauveur que la colombe divine arrose d'une eau échappée de son bec. Le Jourdain, appuyé sur une urne, lève la main droite comme pour exprimer son étonnement.

Venise (*Saint-Marc de*). — A la chapelle des fonts, mosaïque du XIe siècle, où l'on doit remarquer deux détails particuliers. Au-dessus du Sauveur brille une étoile qui figure peut-être la lumière du ciel : *Et cœlos apertos esse*. Près de S. Jean, une hache au pied d'un arbre rappelle les paroles prophétiques adressées aux Juifs par le Précurseur.

ARTICLE V.

Miniatures.

Beaucoup de manuscrits liturgiques illustrés du Moyen-Age contiennent la représentation du baptême de Notre-Seigneur ; nous nous bornerons à en indiquer quelques unes parmi celles qui sont le plus remarquables pour l'histoire de l'art.

Florence. *Bibliothèque Laurentienne*. Bible syriaque (VIe s.) et Evangéliaire de Rabula (VIe s.)

Genève. *Bibl. publique*. Evangéliaire où le Jourdain est personnifié par un petit être humain nu et couché aux pieds de Jésus.

Londres. *British Museum.* Bénédictionnaire d'Æthelwod, dont la miniature a été publiée dans le tome XXIV de l'*Archeologia britannica.*

Paris. *Bibl, nat.* n° 75 : on remarque, dominant la scène, un chœur d'anges peint dans un camaïeu bleu. — N° 4438, Missel du XIe siècle, provenant de la cathédrale de Limoges. Deux petites figurines tiennent des urnes d'où s'échappent les ondes qui s'élèvent jusqu'à la tête du Sauveur. — N° 9448, Graduel de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés (IXe s.). La colombe, tenue par la main divine, descend d'un ciel étoilé. — Psautier de S. Louis. On remarque un jeune enfant dans le Jourdain : serait-ce le symbole de l'humanité qui doit être baptisée par cette eau que le Sauveur vient de sanctifier?

Pise. — Dans un *Exultet* du XIIe siècle, gravé dans l'*Évangile* de M. Rohault de Fleury (t. I, pl. 35, f. 2), des poissons nagent autour du Sauveur.

Prague. — Dans un splendide évangéliaire de l'Université, on voit un baptême de Jésus-Christ, très-curieux en ce sens que ce paraît être le Jourdain personnifié et non pas S. Jean qui baptise le Sauveur.

Rome. — Miniatures remarquables dans un évangéliaire grec (XIIe s.) et dans le Ménologe de l'empereur Basile Porphyrogénète, à la bibliothèque du Vatican ; dans un *Exultet* (XIIe s.) de la bibliothèque de la Minerve.

Tours. — Dans un psautier de S. Louis, appartenant à Mme la comtesse de Puységur, une des grandes miniatures représente le *Baptême* de Jésus-Christ. Le Jourdain, appuyé sur son urne comme un fleuve païen, enfle ses ondes de manière à en faire un vêtement pour le Christ.

Venise. *Palais ducal.* Évangéliaire grec du Xe siècle.

ARTICLE VI.

Émaux.

Le baptême du Christ est figuré sur de nombreux émaux peints et sur des faïences émaillées. Nous nous bornerons à mentionner les

remarquables pièces conservées au musée du Louvre (nos 120 et 331), aux musées de Bourges, de Moulins, de Nevers, de Sèvres, de Tours, etc., dans les collections de M. Louis Fould, de M. Jules de Vicq, à Lille, de Me Ch. Ewbank, à Valenciennes, etc.

ARTICLE VII.

Vitraux peints.

On trouve ordinairement le baptême de Notre-Seigneur dans les compositions d'ensemble qui représentent, en une série de sujets, soit la vie de S. Jean-Baptiste, soit la vie de Jésus-Christ, et très souvent dans les verrières de la chapelle des fonts.

Parmi les églises où nous avons constaté l'existence de ce sujet, nous citerons : Saint-Sépulcre d'*Abbeville*. — Cathédrale d'*Amiens* (XIIIe s.). — Cathédrale de *Bayonne*. — Saint-Michel de *Bordeaux*. — *Beaumont-le-Roger* (Eure). — *Breuil-le-Vert* (Oise) : une colombe apporte à S. Jean un vase contenant de l'eau pour baptiser. — Cath. de *Chartres*. — *Conches* (Eure) : œuvre d'Aldegrevers, élève d'Albert Durer. — Saint-Martin de *Doullens*. — *Gouda* (Hollande) : œuvre de D. Crabeth. — *Haslach* (Alsace). — *Laon* (cath. de). — *Les Noes* (Aube), 1676. — Cath. de *Limoges*. — *Luchon*. — *Malestroit* (Morbihan). — *Paris*, Saint-Etienne-du-Mont (XVIe s.), Saint-Gervais, Saint-Vincent de Paul : M. Maréchal de Metz, l'auteur de ces derniers vitraux décrit ainsi les accessoires de sa composition : « Dans la bordure du baptême, saint Jean enseigne, il baptise, il montre le Maître qui doit consommer l'œuvre de la rédemption, puis il paye de sa tête son apostolat ; à la base, des anges montrent l'image de la tache originelle lavée par le baptême, le serpent vaincu. Une colombe — l'âme purifiée — s'élève au-dessus de celle-ci. Dans le cintre, des anges en adoration sont penchés vers la scène centrale. Aux angles, d'autres anges portent des étoiles, celles de la régénération. » (*Annales archéologiques*, t. I, p. 191). — Musée de Cluny, vitrail suisse daté de 1680 (no 916). — *Pont-de-l'Arche* (Eure). — Saint-Patrice de *Rouen*. — *Thiouville la Renard* (Seine-Inf.). — Saint-Étienne de *Toul*, 1567. — Cathédrale et Notre-Dame-la-Riche de *Tours*. — *Villequier* (Seine-Inf.). — *Walbourg* (Alsace).

ARTICLE VIII.

Dessins.

Parmi les dessins de maîtres conservés dans les collections publiques ou particulières, nous indiquerons les suivants :

Bourdon (Sébastien) ; collection Atger à Montpellier. — *Ghiberti* (Lorenzo) ; aux *Uffizi* de Florence. — *Le Sueur;* collection de M. de la Salle. — *Poussin* (le) ; musée du Louvre. — *Pérugin;* musée du Louvre. — *Rubens;* musée du Louvre. — *Vos* (Martin de) ; galerie du prince de Ligne.

Dans les dessins du P. Jérôme Natalis, réédités par M. Abel Pilon dans la *Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, le Précurseur placé sur un bord escarpé du Jourdain fléchit un genou en terre, et sa main reste encore assez élevée pour verser l'eau du fleuve sur la tête du Sauveur. Ainsi saint Jean, tout en dominant physiquement Jésus par le plan sur lequel il est placé, manifeste son infériorité morale par son humble posture, et il apparaît bien là comme le personnage secondaire. Il n'en est malheureusement pas ainsi dans la plupart des tableaux des grands maîtres qui ont traité ce sujet ; faute d'avoir ménagé deux plans, saint Jean tient le rôle principal, et son attitude est bien loin de respirer l'humilité qui devait alors animer ses pensées. Dans une composition accessoire, séparée du baptême, Natalis a reproduit la manifestation divine qui le suivit, ce qui est plus conforme à la réalité évangélique que de comprendre des faits successifs dans une composition simultanée.

ARTICLE IX.

Gravures.

Le baptême de Notre Seigneur figure dans un certain nombre de rituels (Alet, Soissons, Verdun, etc.), dans les anciens calendriers, dans les bibles illustrées, dans les collections de sujets du Nouveau Testament. Ce sujet a été gravé, d'après quelques uns des peintres que nous avons cités, par les Audran, Bazin, L. Bombelli, Aug.

Carrache, Corn. Cort, Ant. Coypel, Delaunoy, P. Galle, Gauchart, Guzman, J.-J. Haid, Horthemals, W. Kilian, Mercati, Mitelli, G. Mocetto, J. Pesne, F. Rosaspina, Sotain, Ph. Thomassin, A. Viviani, etc. On doit des compositions originales à Baladocchio, Bergmuller, le Biscaino, le Bolognèse, Alb. Durer, Edelinck, Math. Kager, Lucas de Leyde, Marc Angelo del Moro, Marco di Finiguerra, les Sadelers, Martin Schon, Martin de Vos, Herman Weyen, les Wierix, etc.

ARTICLE X.

Sculpture, orfévrerie, gravure.

Aix-la-Chapelle ; *Notre-Dame.* Sur la châsse des grandes reliques (XIIIe siècle) on remarque, parmi les bas-reliefs du toit, le baptême du Christ et le bain qu'on fait prendre à l'Enfant-Jésus dans un vase en forme de cuve baptismale. « Il nous semble, dit M. Edouard Didron [1], qu'en plaçant ce sujet sur le toit de la châsse (il suit la Nativité et précède l'Annonciation aux bergers), l'orfèvre n'a pas voulu représenter simplement une scène assez vulgaire, brutale même, et dont on ne comprendrait pas trop la présence ici. Il a dû, c'est notre absolue conviction, lui attribuer une portée symbolique et il en a fait une figure du premier des sacrements. Le bain de l'Enfant-Jésus préludait à son baptême, et l'eau, cet élément à la fois humble et fort, recevait une sorte de consécration en servant à l'œuvre de purification corporelle du fils de Dieu, avant d'être employée à effacer la tache du péché originel. »

Albi ; *cathédrale.* Bas-relief en stuc (XVIIIe siècle) dans la chapelle des fonts.

Amiens ; *cathédrale.* A la clôture septentrionale du chœur, sculptée en 1531, on voit dans la première travée, à la deuxième arcade, la représentation du baptême de Notre-Seigneur. Le Précurseur verse, avec une coquille, l'eau du Jourdain sur la tête du Sauveur qui a remis sa tunique entre les mains d'un ange. On lit sur un lambel d'or : *Hic est filius meus dilectus*, et, au-dessous, l'inscription suivante :

[1] *Ann. arch.*, t. XXVI, p. 345.

Jhesus entra au floeuve de Jordain.
ou baptesme eubt de sainct Jhan por certain.

M. Fernand Mallet, d'Amiens, possède dans sa collection une très-ancienne feuille de diptyque en ivoire, représentant le baptême de Notre-Seigneur. Jésus, nimbé, est de beaucoup plus petit que saint Jean. On trouve dans l'ensemble de la scène l'expression forte et naïve des premiers âges chrétiens [1].

Arles; *musée*. Sarcophage du Ve siècle, n° 15, publié par La Lauzière [2] et par M. Ed. Le Blant. Dans une scène de baptême, faisant pendant au rocher frappé par Moïse, un enfant est substitué à Notre-Seigneur; non-seulement on y reconnaît saint Jean, mais on y voit la colombe divine et l'eau baptismale qui descend du ciel.

Bénévent. Portes en bronze de la cathédrale (1130); quatorzième panneau. V. Ciampini, *Vet. mon.* t. II, pl. 9.

Berlin. Au musée, plaque en ivoire d'une couverture de livre.

Brantome (Dordogne). Ancienne église abbatiale. Sculpture du XIIIe siècle.

Bruges. Dans la crypte de l'église du Saint-Sang, antique bas-relief en pierre bleue.

Carrières-Saint-Denis (Seine-et-Oise). Retable du XIIe siècle, figuré dans Viollet-le-Duc, *Dict.* t. VIII, p. 36.

Chaumont (Haute-Marne). Tympan du portail méridional.

Chartres; *cathédrale*, Clôture du chœur.

Cologne; *Sainte-Marie du Capitole*. Bas-relief de la porte en bois (XIIe siècle) figurée dans le tome II des *Monuments anciens et modernes* de Gailhabaud. Le Seigneur pose ses pieds sur un dragon.

Cordoue; *cathédrale*. Grandes statues et bas-reliefs des stalles.

Dijon; *musée*. N° 734, relief en ronde-bosse exécuté en 1520 pour les chanoines hospitaliers du Saint-Esprit.

Florence; *Baptistère*. Groupe d'Andrea da Sansovino.

Grémonville (Seine-Inférieure). Bas-relief en terre cuite.

Grenade; *cathédrale*. Grille exécutée en 1522 par Bartholomé, et bas-relief du tombeau d'Isabelle la Catholique.

[1] Voir la planche 19 du tome XIX de la *Revue de l'Art chrétien*.
[2] *Histoire d'Arles*, pl. XXV, fig. 4.

Le Mans ; *cathédrale*. Bas-relief du portail, boiseries de la sacristie provenant des anciennes stalles (1576).

Londres ; *British museum*. Le *Magasin pittoresque*, t. XXII, p. 129, a publié sous le titre fautif de *Baptême de saint Jean* une sculpture d'Albert Durer représentant Zacharie écrivant sur des tablettes qu'il faut donner le nom de Jean à l'enfant qui vient d'être circoncis.

Milan ; *cathédrale*. Diptyque ecclésiastique du IVe ou Ve siècle. L'eau du Jourdain atteint à peine les genoux du Sauveur. — *Saint-Ambroise*. Tablette en ivoire du XIe siècle, gravée dans Gori, t. III, pl. 31.

Montréale. Portes de bronze de la cathédrale (XIIe siècle). Les eaux sont tellement adaptées à la forme du corps de Notre-Seigneur qu'on dirait des langes liquides qui l'entourent.

Monza. Bas-relief du tympan de la cathédrale. Jésus plongé dans le Jourdain jusqu'aux genoux reçoit sur la tête l'eau qu'une colombe laisse tomber d'un vase qu'elle tient dans son bec. Près de cette scène on voit, d'un côté, Marie et saint Pierre et, de l'autre, saint Paul et une figure qui pourrait être Isaïe. « Ces personnages, dit M. Grimouard de Saint-Laurent [1], n'assistent pas à proprement parler à la scène du baptême ; ils sont rangés près d'elle et même en sont séparés par deux arbres ; mais ils n'en sont pas moins mis en corrélation avec elle, et, avec elle, ils résument, dans leur ensemble, les idées de Christianisme, d'Église et de doctrine chrétienne. »

Moulins ; *cathédrale* et *musée*.

Munich ; *bibliothèque royale*. Ivoire de Bamberg, couverture de manuscrit (XIe siècle). A droite et à gauche de la colombe qui verse de l'eau sur la tête du Christ, deux personnages tiennent un flambeau, ce qui rappelle l'usage des cierges baptismaux.

Naples ; *San-Giovanni maggiore*. Bas-relief de Giov. Merliano.

Neveps ; *cathédrale*. Retable du XVe siècle.

Nowgorod ; *cathédrale*. Porte en bronze (XIIe siècle). Baptême par infusion, ce qui est anormal dans l'iconographie russe.

Orléans ; *maison d'Agnès Sorel*. Sculpture d'une ancienne cheminée.

[1] *Guide de l'Art chrétien*, t. IV, p. 207.

Paris ; *cathédrale*. Clôture du chœur (XIIIe siècle) et bas-relief dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste. — *La Madeleine*. Groupe en marbre de Rude ; le modèle se trouve à l'église de Ville-d'Avray.— *Saint-Roch*, groupe de J.-B. Lemoine, provenant de l'église Saint-Jean-en-Grève. — *Musée de Cluny*. Boîte en ivoire ayant servi de reliquaire (XIe siècle) ; moule à oublies du XIIIe siècle ; groupe en ambre du XVIe siècle ; poire à poudre en corne de cerf de la même époque. — *Expositions*. Bas-relief de M. A. Fauginet, au salon de 1846 ; de M. J. Mathieu, au salon de 1853.

Péronne ; *Saint-Jean*. Sculpture de la chaire.

Pise ; *baptistère*. Porte en bronze (XIIe siècle) ; le Sauveur est plongé dans une cuve cylindrique.

Ravenne. Ivoire sculpté de la chaire (VIe siècle). Saint Jean, vieillard à longue barbe, pose la main sur la tête de Jésus qui paraît âgé d'une quinzaine d'années et dont les pieds seuls sont recouverts d'eau.

Reims ; *cathédrale*. Grand portail.

Rodez ; *cathédrale*. Groupe colossal exécuté par M. Gayrard.

Rome ; *Saint-Jean-de-Latran*. Trumeau de la nef faisant face au déluge. — *Saint-Jean-des-Florentins*. Groupe d'Antoine Raggi. — *Sainte-Marie-Majeure*. Sur un sarcophage placé sous le portique, un bas-relief représente le baptême de Notre-Seigneur. D'une cascade qui tombe du ciel, un filet d'eau découle dans la coupe avec laquelle saint Jean va baptiser. — Bas-relief d'époque moderne. — *Saint-Paul-hors-les-murs*. Porte en bronze (XIe siècle). — *Musée de Latran*. Sarcophage du IVe siècle.

Rouen ; *Saint-Maclou*. Porte du grand portail, œuvre attribuée à Jean Goujon.

Saint-Jean-des-Echelles (Sarthe). Dans l'église, sculpture du XVIe siècle.

Saint-Jean-en-Palestine. A une demi-heure à l'est du désert de Saint-Jean, dans l'église où est enclavée la maison natale du Précurseur, magnifiques bas-reliefs représentant le baptême de Jésus.

Sarragosse ; *Notre-Dame del Pilar*. Bas-relief des stalles.

Séville. Portail occidental de la cathédrale.

Venise ; *Saint-Marc*. Scène de la *pala d'Oro*. Le Jourdain est représenté par une figurine nue. On voit une petite croix à côté du Sauveur.

Verneuil (Eure). Bas-relief roman.

Le baptême de Jésus a été figuré sur des bénitiers, à cause de l'eau sainte qu'ils contiennent (v. *l'Art pour tous*, n° du 15 juillet 1869); sur des croix, parce que la croix a donné son efficacité à l'eau du baptême (Passeri, *Mon. sacr. eburnea*, pl. iv); dans la hampe des crosses (crosse dite de Saint-Gibrien, crosse de Saint-Gautier, abbé de Pontoise, etc.); sur des médaillons de bronze; celui qu'a publié Vettori (*Num. ær. expl.* porte cette légende : *Redemptio filiis hominum.*

ARTICLE XI.

Tapisseries et broderies.

Angers; *cathédrale.* Tapisserie de saint Jean-Baptiste (XVIIIe siècle), exécutée à Aubusson par P. Grellet.

Bruxelles. Tapisserie de la collection du duc d'Albe, vendue en 1877 pour la somme de 34,900 fr.

La Chaise-Dieu. Une de ses tapisseries représente le baptême de Jésus entre les deux scènes figuratives du passage de la mer Rouge et du lépreux Naaman plongé dans les eaux du Jourdain. Des inscriptions latines expliquent la signification symbolique de ces deux scènes accessoires et mentionnent diverses prophéties du baptême.

Paris. A la cinquième exposition de l'industrie, on remarquait une tapisserie flamande du XIIe siècle, représentant le baptême du Christ.

Rome; *Vatican.* Ce sujet figure sur deux tapisseries, l'une du XVe siècle; l'autre, exécutée en 1758 aux Gobelins d'après les cartons de Restout.

Vienne. Au trésor impérial, magnifique chasuble brodée d'après les cartons de Jean Van Eyck.

Dans les églises russes de quelque importance, on voit en avant de la balustrade qui ferme le sanctuaire deux bannières portant, l'une, la face du Christ, l'autre, son baptême.

L'abbé J. CORBLET.

(*La fin au prochain numéro.*)

CALENDRIERS POPULAIRES

DU TEMPS PASSÉ

Deuxième et dernier article *

JUILLET.

Seize heures de jour et huit de nuit, dit le Bréviaire d'Upsal avec sa largeur accoutumée.

La couronne de reine marque ici la Visitation de la sainte Vierge (2 juillet). La gerbe ou botte de foin pourrait se rapporter aux récoltes qui sont, ou en partie finies, ou près de leur maturité. Néanmoins, comme nous disons *les herbes de la Saint-Jean*, il semble que dans le Nord on aura bien pu dire *les herbes de la Visitation*. Les Norwégiens cueillent alors les plantes médicinales destinées aux bestiaux, et placent dans les champs des rameaux d'aulne et de genévrier en forme de croix, pour chasser les insectes nuisibles, en vue de s'assurer une moisson abondante. D'ailleurs les premiers jours de juillet sont regardés comme le temps où la rouille menace les blés.

* Voir le numéro de Juillet-Septembre 1878, p. 5.

La lance sous le 10 rappelle le genre de mort du martyr SAINT CANUT roi de Danemarck, dont l'assassinat a eu lieu le 10 juillet; bien qu'il n'en soit pas fait mention dans le Bréviaire d'Upsal qui m'a plus d'une fois été d'un grand secours. Le Bréviaire romain place sa fête au mois de janvier. La faux croisée ici avec cette lance est souvent l'unique signe attribué au 10 juillet dans les calendriers runiques, comme il aurait pu l'être chez nous à la Saint-Barnabé. C'est que la Saint-Canut est le moment de mettre la faux au pré. Le rateau tracé sous le 15 continue la même leçon d'économie rurale. Quant aux étoiles qui l'entourent, y verra qui voudra les belles nuits du Nord ; le nombre douze, qui leur est donné constamment, me semble plutôt annoncer la séparation des apôtres (*divisio apostolorum*) dont on prétendait fêter l'anniversaire autrefois le 15 ou le 16 juillet dans beaucoup d'églises [1], et notamment à Upsal. Or il n'est pas besoin d'être extrêmement versé dans la connaissance du style liturgique, pour savoir que le langage ecclésiastique compare volontiers les apôtres aux astres qui font le tour du monde, et leur applique le psaume XVIII : « Les cieux racontent la gloire du Seigneur, etc. »

Un bouquet de fruits pendant par branche, indique que l'espoir de l'automne se fixe en ce moment de l'année [2]. S'il s'agissait de nos régions, je verrais là un équivalent du proverbe français : « A la Madeleine les noix sont pleines, » car SAINTE MADELEINE doit être désignée par cet encensoir qui est sculpté sous le 20. Elle est une des saintes femmes qui se rendirent au tombeau de Jésus-Christ avec des parfums, et que les Grecs nommaient pour cela *myrophores* [3]. Mais plus d'un monument occidental la peint

[1] Cf. AA. SS. *Julii*, t. IV, p. 6, sqq. — Haltaus, *Jahrzeitbuch...* (1797). On verra chez les Bollandistes que cette dévotion de nos pères n'était pas mal fondée quoiqu'on lui ait donné tort.

[2] La Grande-Bretagne, douée d'un ciel plus clément, présentait à bénir les premières pommes au jour de S. Jacques le Majeur (25 juillet). Cf. *Revue britannique*, juillet 1852, p. 218, sv.

[3] Dans le *Calendar of the anglican church* (p. 25), on dirait que cette fête a pour indice une espèce de broc à bière, en forme de cône tronqué muni d'anse ; ce qui est bien distant de l'encensoir que montre notre bâton scandinave. Mais l'encensoir se retrouvera dans mes *Nouv. Mél. d'archéol.*, à l'occasion des saintes femmes au tombeau de Notre-Seigneur (t. II, *Ivoires, miniatures, émaux*, p. 29).

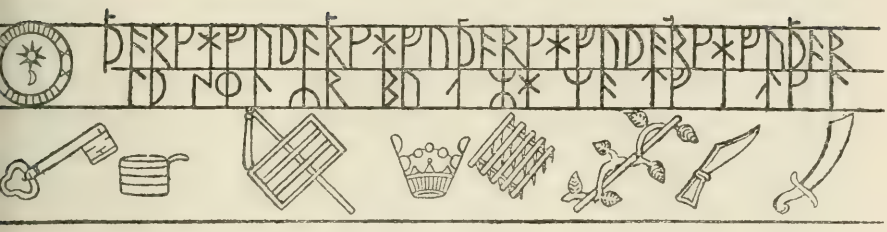
au saint sépulcre avec un encensoir, au lieu du vase fermé qu'on lui met habituellement entre les mains. Resterait cependant à expliquer pourquoi cette caractéristique correspond au 20, et non pas au 22, qui est la vraie place de la Madeleine. Je dirai, sans en pouvoir bien rendre raison, que divers calendriers scandinaves me paraissent avoir confondu les attributs de sainte Marie-Madeleine (22 juillet) avec ceux de *sainte Marguerite*, vierge et martyre (20 juillet) ; peut-être à cause du voisinage. Schœpflin signale vers cette époque un petit dragon, sur quelques calendriers norrains. Ce peut être une allusion à SAINTE MARGUERITE D'ANTIOCHE (20 juillet) que les artistes nous représentent constamment comme victorieuse du dragon infernal.

Des glands au bout de leur rameau indiquent que l'on peut juger dès lors du rendement des pourceaux à l'automne, car la glandée de septembre était le grand espoir des anciens pocherons[1]. La hache d'armes est là pour le 29, jour de SAINT OLAV, roi de Norwége, honoré comme martyr. L'espèce de petite serpe qui croise cette hache de bataille ne semble pas pouvoir exprimer la décapitation de *saint Jacques le Majeur* (25 juillet) ; mais le jour de cet apôtre ayant dans le Nord la réputation d'être critique pour le houblon, il se peut que nous ayons là un instrument pour la culture de cette plante. Ailleurs on le trouve remplacé par une houe, peut-être afin d'ameublir le sol dans les houblonnières.

[1] D'autres calendriers paraissent avoir ici une espèce de calebasse qui pourrait absolument indiquer le pèlerinage à Saint-Jacques-en Galice (25 juillet ; cf. *infra*, v. *Pèlerins*) : époque d'ailleurs favorable au déplacement pour gens aussi voyageurs que les Norrains.

Les *leges wallicæ* qui n'étaient cependant pas rédigées pour un climat si rude que la Scandinavie, désignent la décollation de S. Jean-Baptiste (29 août) par le nom de *S. Jean aux pourceaux ;* parce qu'alors seulement la coutume locale autorisait la pâture des troupeaux de porcs dans les forêts, pour qu'ils pussent s'y engraisser de faînes et de glands.

AOUT.



Quatorze heures de jour et dix de nuit, d'après les comptes en gros du Bréviaire d'Upsal.

La clef marque *saint Pierre ès liens* (1er août) [1]. Une cuve (chaudière, peut-être) ne m'offre aucun sens, à moins qu'on n'y veuille voir quelque grande mesure de capacité dont il faut être pourvu alors, afin d'estimer et de répartir les produits des céréales : la dîme par exemple, qui persiste en maint endroit avec atténuations progressives.

Cependant le *Hlafmass* (ou *Loafmass*, fête du pain) qui est devenu *Lammas* chez les Anglo-Saxons, autoriserait à conjecturer que nous avons là une pile de gâteaux faits avec les prémices de la farine ; et ce signe ne répondrait pas mal au nom de *fête des prémices* qui désigne quelquefois la *Saint-Pierre ès liens*, dans les actes du Moyen-Age.

Sous le 10, un gril rappelle le supplice de SAINT LAURENT [2] ; et le fléau qui l'accompagne fait songer aux soins que réclame la rentrée des moissons. L'Assomption (15 août) se reconnaît à la couronne de reine ; et la herse fait songer à ne pas se reposer après la récolte, ni à compter trop sur l'automne pour préparer les sillons. Une tige de houblon s'enroulant autour de la perche qui lui sert de tuteur, annonce qu'il faut veiller à la cueillette de ce fruit [3]. Les calendriers

[1] Cf. *supra*, autres fêtes de S. Pierre, en février ou juin.

[2] Cf. *Calendar of the anglican church*, p. 26 et 99.

[3] C'est la vendange des pays du Nord, et elle a lieu de la fin d'août aux premiers jours de septembre. Le soin de le cueillir et de l'éplucher après l'avoir soumis à l'action du feu, demande un travail rapide qui rassemble une grande quantité d'ouvriers et donne lieu à des veillées joyeuses (voire même plus que joyeuses

scandinaves ont cette indication dès le 21 du mois d'août ; et en effet ici le 24 doit correspondre au couteau caractéristique de SAINT BARTHÉLEMY.

La décollation de SAINT JEAN-BAPTISTE (29 août) se reconnaît facilement au sabre qui termine la série des indications figurées pour ce mois. D'autres almanachs runiques notent ici la tête de saint Jean sur un plat.

SEPTEMBRE.

Douze heures de jour comme de nuit. La tiare, que nous avons déjà vue substituée à la mitre, aurait pu indiquer chez nous *saint Leu,* évêque de Sens[1] ; mais ici, ce doit être *saint Gilles,* abbé (1er septembre), qui se fête le même jour et dont le culte est tout autrement répandu hors de France. Ainsi la Belgique, l'Angleterre et l'Allemagne s'occupent fort peu de saint Leu.

Les grands ciseaux (*forces*) annoncent la tonte des moutons, sur laquelle il y a peu d'accord entre peuples et siècles. Chez nous existait ce proverbe :

A la Saint-Aubin (1er mars) l'on tond,
D'ordinaire, les moutons :

aujourd'hui, comme les *mala mentis gaudia* que Virgile place dans son enfer). Mais combien de fois ces joyeusetés malsaines ne sont-elles pas dues à de soi-disant progrès qui enlèvent la vraie joie quotidienne aux peuples modernes ! S. Bernard, assez connaisseur du cœur humain, disait fort profondément et utilement : *Dæmon quoscumque superat, mærore superat.*

[1] Le *clog-almanack,* transcrit par M. H. Parker dans son *Calendar of the anglican church* (p. 27 et 105), a l'air de s'en souvenir en signalant le 1er septembre par une simple crosse ; quoique ce puisse être aussi l'indication de S. GILLES, comme abbé. Puis la grande croix paraît, comme ici, au 14 du mois.

Mais si vous voulez m'en croire,
Tondez-les à la Saint-Grégoire (12 mars).

Depuis lors nous avons retardé cette tonte jusqu'en mai et juin. Cela peut être encore plus tardif en pays où les troupeaux ne passent point l'hiver aux champs. Mais d'ailleurs on avait jadis l'usage de tondre les bêtes ovines deux fois chaque année ; et la deuxième tonte (ainsi que les marchés de laines) correspondait à septembre pour les contrées du nord, ou à octobre en régions moins froides.

Sous le 8, une couronne signale la *Nativité de la sainte Vierge* (la Notre-Dame de septembre); et une espèce de petit escabeau sous la couronne, est regardé par M. J. Wolf comme un berceau, peut-être pour la future Mère de Dieu. Je m'en rapporte à ce qui en est, n'ayant aucun titre pour me prononcer sur les usages de ces régions lointaines, moi surtout qui, citadin, suis honteux fréquemment de reconnaître ce qu'auraient pu m'apprendre nos campagnards bien consultés sur les résultats de leur expérience journalière.

De petits oiseaux figurés en groupes, doivent correspondre à quelque chose comme ce proverbe allemand :

A la Notre-Dame de mars les hirondelles reviennent ;
A la Notre-Dame de septembre elles s'en retournent.

Ce qui est très-facultif (même en nos latitudes), parce que les volatiles consultent plutôt l'état de l'atmosphère que nos calendriers. Ce peut néanmoins annoncer les migrations de plusieurs espèces voyageuses qui se rendent vers le midi pour fuir l'hiver boréal[1].

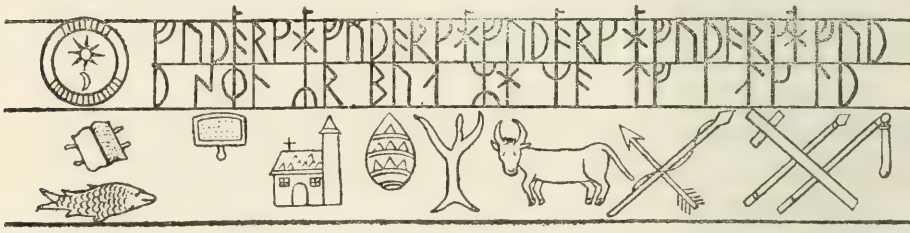
Un gland incliné vers la terre prévient qu'il est temps de conduire le bétail de race porcine dans les chênaies. La grande croix avertit que le 14 est l'*Exaltation de la sainte Croix*. Un oiseau de moyenne grandeur qui paraît la becqueter (il semble encore avoir trois pattes, comme celui du mois de mai), fait allusion à un usage

[1] L'Italie compte si bien sur ces troupes voyageuses qui évitent volontiers les longues traversées par mer, qu'il n'est presque pas de *villa* au pied des Alpes où l'on n'établisse des filets en automne pour prendre les émigrants par centaines. Cette chasse sédentaire exerce de véritables massacres sur les pauvres fuyards qui viennent au-devant de leur perte, attirés par divers engins baroques, mais trop efficaces.

populaire. Les paysans du Nord, vers ce temps-là, plantent des perches sur lesquelles on place une gerbe d'avoine comme ressource des pies et autres oiseaux des champs après la rentrée des grains. Le petit tabouret, que nous avons déjà rencontré plus d'une fois, rappelle l'époque des assises ou sessions judiciaires. Sur d'autres calendriers norrains, il est tracé vers le dix de ce mois.

La chèvre (ailleurs c'est un cerf ou un daim) indique la saison du rut pour ces animaux. La trompette et la balance pourraient faire grand plaisir aux mythologistes superfins qui se repaissent d'allusions astronomiques, et qui trouveraient là un signe du Zodiaque. Je ne puis leur accorder cette joie dans mon explication [1], car j'y vois tout simplement la caractéristique bien connue [2] du prince de la milice céleste SAINT MICHEL (29 septembre); et si l'on pensait que l'archange du jugement dernier ne rend pas suffisamment raison de ces deux signes, nous pourrions rapporter la trompette à SAINT JÉRÔME (30 septembre).

OCTOBRE.



Dix heures de jour et quatorze de nuit, dit le Bréviaire d'Upsal. Quant à nos indications, elles ne sont pas toujours très-claires et ne doivent pas nécessairement être conformes aux données de ce

[1] Ce n'est pas que cette balance n'ait pu servir aussi (outre son rôle de caractéristique pour un saint) à rappeler l'égalité des jours et des nuits vers la fête qu'elle désigne. Quant à la trompette, que prétendrait on y voir, sinon l'appel du dernier jour? Cf. I Cor. XV, 52. — I Thess. IV, 15.

[2] Voyez ce qui a été dit plus haut de S. Michel, sous le titre *Balances* (p. 108, sv.). On sait en outre que dans les peintures du jugement dernier, le Moyen-Age représente communément quatre anges sonnant de la trompette vers les quatre coins du monde pour appeler les morts au tribunal de Jésus-Christ. C'est tout

bréviaire, que nous transcrivons uniquement comme vérification moyenne.

Le livre ouvert en tête du mois peut absolument désigner la règle de saint François d'Assise, avec laquelle il se raccorderait par la croix tronquée qui surmonte le 4. Toutefois ne serait-ce pas un souvenir de la grande semaine célèbre dans l'Allemagne du Nord, comme anniversaire de la réduction définitive des derniers Saxons à la loi de l'Evangile en 834, et qui était célébrée par diverses réjouissances, sous le nom de *Gemeine Woche* [1]? Peut-être quelque calembour dans le goût du temps avait-il fait rattacher cet anniversaire à la fête de SAINTE FOI (6 octobre), comme assignant son jour à l'établissement de la *Foi* chrétienne dans la Germanie septentrionale [2]. Or, comme c'étaient les Francs qui avaient procuré le baptême aux Norrains, quoique un peu tard, n'y aurait-il pas lieu de voir dans ce livre un souvenir de SAINT REMI (1er octobre) qui courba Clovis sous le joug de l'Evangile?

Le poisson rappelle les travaux de la pêche ou de la salaison vers la fin de l'automne [3]. Sous le 4, je crois voir une carde pour la laine. Cependant une petite tablette du même genre se voit dans les gravures du XVe siècle et du XVIe, pour indice des lettres de l'alphabet à tracer ou à déchiffrer [4]. Ce pourrait donc être le livre des commençants (c'est-à-dire la *rentrée des classes*), vu que la SAINT REMI était jadis époque officielle pour fin des vacances et réouverture des colléges urbains. Le village imitait apparemment cet usage universitaire, en convoquant ses écoliers au terme des joies et récoltes automnales ; mais peut-être avec deux ou trois jours de répit

simplement une traduction des paroles de Notre-Seigneur (Matth. XXIV, 31) : « Et le Fils de l'homme enverra ses anges avec une trompette et une grande voix aux quatre vents, etc. » Cf. *Vitraux de Bourges*, pl. III.

[1] Cf. Pilgram, Haltaus, etc., v. *Gemeine Woche, Wochen-Sontag, Septimana communis, Meinwoche, Feria fidei.*

[2] Ste Foi, malgré sa nationalité languedocienne, n'a pas laissé d'avoir son culte étendu jusque dans des régions germaniques (surtout à gauche du Rhin), et chez les Anglais. Mais, quoique sa fête soit au 6 octobre, je ne me crois pas autorisé à lui donner aucune place dans le souvenir des Scandinaves.

[3] Même pour la pêche près des côtes, divers poissons offrent deux grandes récoltes dans l'année. Tel est le maquereau, par exemple.

[4] Cf. Reisch, *Margarita philosophica*, § Typus Grammatices.

en faveur des enfants de la campagne. C'eût été mesure bien autrement paternelle et raisonnable que certains vieux calendriers scolaires d'Italie (même de mon jeune temps), où, en vertu de je ne sais quel système hiérarchique, les vacances ne s'ouvraient que plus tard et finissaient plus tôt, pour les tristes élèves de grammaire. Comme si courir et jouer n'importait et ne profitait pas tout particulièrement aux petits garçons !

Si donc on veut distinguer entre les deux signes presque analogues, j'attribuerais notre tablette aux écoles élémentaires.

La fête de sainte Brigitte veuve (le 7 en Suède, le 8 à Rome) devait être bien reconnaissable pour les Suédois, dans notre petite église qui leur remettait en mémoire la fameuse abbaye de Wadstena, fondée par cette sainte [1]. La célébrité de cette patronne de la Suède avait fait nommer les beaux jours d'octobre *Été de sainte Brigitte*, comme nous avons au mois de novembre notre *Été de saint Martin* [2]. Les États-Unis, qui n'ont presque pas de souvenirs religieux, disent l'*Été indien*.

La tiare doit-elle être prise pour une mitre, et annoncer *saint Denis*, évêque de Paris (9 octobre) ? Ce sera plus probablement le signe de la *Saint-Calliste* (14 octobre), qui était censée ouvrir l'hiver. Aussi quelques calendriers runiques la marquent-ils par un manchon, ou un gros gant (moufle). Ici c'est un arbre dépouillé de ses feuilles.

La SAINT LUC (18 octobre) est annoncée par le bœuf, qui sert en même temps de *memorandum* pour abattre les bestiaux qu'on ne pourrait plus nourrir durant la mauvaise saison [3]; et c'est probable le sens d'une hache tracée dans plusieurs calendriers scandinaves vers le 16 de ce mois. Chez nous le mois de novembre est ordinairement exprimé comme le *mois où l'on tue les porcs*, et les Espagnols

[1] S'il s'agissait de la translation de S. Eskill à Saint-Jean-d'Eskilstuna, ce serait le 6 octobre et non pas le 7. Cette fête, d'ailleurs, n'équivalait probablement pas à celle de Ste Brigitte honorée dans toute la chrétienté latine.

[2] La Saint-Martin d'un *clog-almanack* anglo-normand trouvera place au mois de novembre.

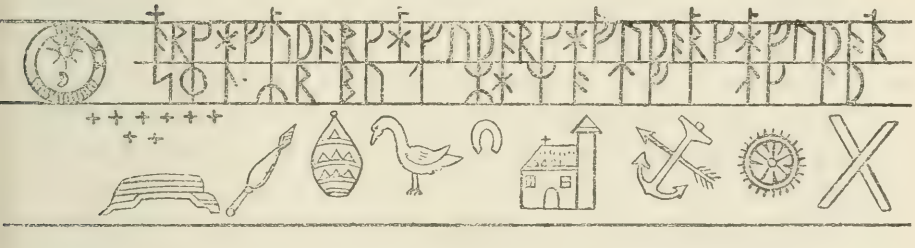
[3] Pour S. Luc, dans le *Calendar of the anglican church*, je n'aperçois aucune analogie entre les pages 28 et 127. Ni l'une ni l'autre ne sont faciles à deviner, si ce n'est qu'on y ait voulu noter l'époque où vêtements et chaussures doivent être appropriés au mauvais temps qui va venir et suivre son cours.

disent : « Il n'est porc qui n'ait sa Saint-Martin. » Du reste on trouve les traces de cette désignation pour novembre, dans un de ses noms scandinaves (*Blotmonat*, mois de tuerie ou mois sanglant). C'est que la viande de boucherie, en général, est particulièrement succulente à cette époque, après que les bestiaux ont passé plusieurs mois au vert ; sans compter le gibier, qui est nombreux alors.

Sous le 21, un flèche indique SAINTE URSULE ; et ce qui semble une lance (ou harpon) autour de laquelle s'enroulerait une corde ou courroie, doit être plutôt un étendard replié sur sa hampe. Sainte Ursule en effet, comme chef d'une armée de vierges martyres, porte souvent l'étendard dans les représentations anciennes [1].

Les apôtres SAINT SIMON et SAINT JUDE (28 octobre) se peuvent reconnaître fort passablement à la croix et à la lance, bien qu'il n'y ait pas unanimité entre les artistes sur les instruments de leur martyre [2]. On ne devra donc pas être surpris si ailleurs on rencontrait une scie, une hallebarde ou une massue. Quoique la massue se voie çà et là pour saint Jude (ou Thaddée), je ne pense pas que le fléau se trouve ici à son intention. Le sens de cet outil est apparemment, là comme ailleurs, qu'il faut consacrer au battage du grain tous les jours disponibles de la morte saison.

NOVEMBRE.



Sept heures de jour, et dix-sept de nuit, d'après le Bréviaire d'Upsal. Notre calendrier ne s'y range pas, mais il n'est pas clair, et je ne puis d'ailleurs dire s'il est entièrement conforme à l'original vrai.

[1] Cf. *Bannière*, p. 117.

[2] Cf. *Apôtres* (ci-dessus), p. 52.

Dans un *clog-almanack* publié par M. H. Parker, la fête de ces deux apôtres

Les petites croix me semblent transporter l'imagination dans un cimetière, en mémoire du jour des morts (2 novembre). Si pourtant l'on tenait à voir ici des étoiles (quoique celles du mois de juillet (p. 164) eussent huit rais bien marqués), je ne m'opposerais point à ce qu'on en fit l'emblème des habitants du ciel, et partant de la Toussaint (1er novembre).

Quant au *clog.-almanack* copié par M. H. Parker, quelque anglais serait bien aimable s'il voulait nous interpréter une espèce de paraphe qui accompagne le 1er novembre (p. 132). Aurait-on prétendu enchevêtrer calligraphiquement les lettres OSS, pour dire *Omnes sancti?* solution fort douteuse.

Une barque renversée avertit que la navigation (fluviale surtout) est close jusqu'au printemps ; signe adopté parfois pour le jour des saints Simon et Jude (28 octobre).

Cette sorte de sceptre qui paraît correspondre au 6, ne me semblerait explicable qu'en recourant aux QUATRE COURONNÉS (8 novembre) : Sévère, Sévérien, Carpophore et Victorin. Tous quatre, frères et sculpteurs, donnèrent leur vie pour l'Évangile à Rome sous Dioclétien ; et sous le nom de *quatre couronnés*, ils sont devenus les patrons de ceux qui se vouent à la sculpture, ou même à toutes les professions qui taillent la pierre. Ajoutons qu'à cause d'un autre groupe de saints qui ont également pour chef un Carpophore (7 août), et qui furent martyrisés à Côme en Lombardie (la pépinière des maçons, *magistri comacini*, au Moyen-Age), les quatre couronnés ont endossé le patronage de presque tous les arts qui s'emploient à la construction. Comme on leur donne souvent pour attribut un marteau couronné, ou même une couronne sur la tête, il est bien possible que le sceptre aussi ait semblé propre à les caractériser. S'il s'agissait de quelque allusion nationale, ainsi que le pense M. J. Wolf, cela échappe à mon ressort, et je me déclare incompétent. A la vérité, les calendriers suédois modernes marquent au 6 novembre une fête politique de Gustave-Adolphe ; mais si notre almanach runique était postérieur au luthéranisme (ce que je ne crois guère),

(p. 28) s'annonce épigraphiquement par les initiales de leurs noms (S I), sans plus d'artifice.

Les SS. CRÉPIN et CRÉPINIEN (25 octobre) sont caractérisés plus carrément, comme patrons des cordonniers, par une paire de semelles (p. 129).

il faudrait au moins convenir qu'il est tout plein de souvenirs catholiques malgré cela. Or, Gustave-Adolphe et les catholiques ne sont pas de même inspiration, quoique le luthéranisme suédois ait conservé bien des pratiques de l'ancienne Église.

La tiare doit être ici pour une mitre, et correspondre à la Saint-Martin (11 novembre). Aussi la voyons-nous accompagnée d'une oie ; et quel qu'en soit le motif, l'*oie de la Saint-Martin* était bien connue jadis (Cf. *Oie*). En Danemarck et en Suède, cet oiseau figurait inévitablement dans le festin du 10 ou du 11. Nous ferons voir ailleurs que l'oie sauvage était le signe de l'hiver ; soit dans le Nord, parce qu'elle le déserte aux approches des grands froids, soit chez nous parce qu'elle traverse notre pays sur la fin de l'automne pour gagner des climats moins rigoureux, ou à la fin de la mauvaise saison afin de se rapatrier. Il y a bien aussi un faucon bleu qui a reçu le nom d'oiseau de Saint-Martin, parce qu'il se montre dans nos contrées vers la fête du grand évêque de Tours ; mais notre almanach voulait évidemment représenter une oie ou un cygne. Le titre *Oie* nous ramènera l'occasion de traiter ce sujet plus au long, tenons-nous-en donc ici à ce qui est nécessaire pour le moment [1].

Le *Calendar of the anglican church* (p. 29 et 134) donne la Saint-Martin comme reconnaissable à une sorte de cognée. Les biographes du grand évêque de Tours parlent de certain arbre consacré par des superstitions païennes, et que le saint fit abattre en y jouant sa propre vie (Cf. Vitraux de Bourges, pl. XII ; et § 160, p. 252). Mais ce fait, si merveilleux qu'il soit, n'est nulle part devenu la caractéristique populaire (désignation abrégée, ou quasi *antonomastique*) de

[1] Haltaus (éd. G. A. Scheffer), dans son *Jahrzeitbuch der Deutschen*, p. 191, parle d'un plongeon (*Immer* ou *Ommer-Vogel* que les Norwégiens auraient appelé *oiseau de l'Avent* (*Colymbus Imber* de Linné). Mais sa présence s'expliquerait mieux vers la fin de décembre, parce qu'il ne paraît guère dans les plages arctiques, sinon une ou deux semaines avant Noël ; en sorte que le dimanche qui précède cette grande fête s'appellerait *Immer* ou *Ommer Sonntag*.

Schœpflin paraît avoir vu aux environs de LA S. MARTIN, dans un almanach populaire du Nord, quelque chose comme une coupe pleine d'œufs. Ne serait-ce pas de ces boulettes en pâte cuites à l'eau bouillante, que les Allemands nomment *Nudeln*, *Knudel*, *Klöse*, etc.? et qu'on appelle *gnocchi* chez les Lombards. Indice encore de repas solides à la Saint-Martin.

notre saint. Je crois reconnaître dans ce fer de hache l'indication du moment où il fallait abattre les bestiaux. Il en a été dit quelque chose sous la rubrique de saint Luc, au mois d'octobre ; et le Moyen-Age montre souvent les grandes bêtes de boucherie assommées avec la tête (partie contondante) de la cognée, en façon de *merlin*[1]. Ces massacres de troupeaux sur la fin de l'automne peuvent nous sembler étranges aujourd'hui, parce que l'habitude s'en est généralement perdue dans presque toute l'Europe actuelle. Ils étaient cependant une vraie nécessité pour nos ancêtres, auxquels l'agriculture contemporaine interdisait la conservation d'un grand nombre d'animaux domestiques durant l'hiver. Noël venu, les personnages même du plus haut rang ne pouvaient plus guère s'accorder la viande de boucherie; toute classe étant alors réduite aux salaisons ou au régime végétal presque irrémédiablement. L'extension des cultures, leur aménagement mieux entendu, la stabulation et la zootechnie plus étudiées, les communications améliorées jusqu'à merveille, ont changé cet état de choses qui n'est pas d'un lointain très-reculé toutefois, quoique nous ne nous en souvenions qu'à peine. Il faut se le rappeler néanmoins pour voir clair aux monuments et aux coutumes du temps passé. Le Canada en est là encore de nos jours ; et la gelée y sert de sel, comme en Russie.

Un fer à cheval , vers le 14 novembre, pourrait donner à croire chez nous qu'il y a là quelque souvenir de *saint Éloi,* patron des forgerons. Mais sa fête est le 1er décembre, et l'on ne voit pas que les Scandinaves se soient beaucoup occupés de lui. D'ailleurs les calendriers norwégiens marquent le 14 novembre par un fer crénelé, pour rappeler sans doute que le temps est venu de ferrer les chevaux à glace.

La chapelle, vers le 19, doit rappeler *sainte Élisabeth de Marbourg* (de Hongrie, ou de Thuringe) dont le culte s'était sûrement répandu dans le Nord. Je pense même que la célébrité de l'église consacrée à cette sainte avait pu en faire un but de voyage pour les artistes : comme l'était chez nous celle de Saint-Gilles en Languedoc, à cause de son escalier tournant que tout maître en coupe de pierres devait avoir étudié. Mais ne serait-ce pas aussi l'indication du temple de

[1] Ainsi travaillent de leur état les bouchers et charcutiers, dans la *signature* du grand vitrail de Bourges que nous avons intitulé *Nouvelle alliance* et pl. Ire.

Jérusalem où la sainte Vierge passa son enfance ? La remise de Notre-Dame au Grand-Prêtre, lorsqu'elle n'avait encore que trois ou quatre ans, est depuis longtemps fêtée, en Orient et en Occident, le 21 novembre. Toutefois nous n'avons pas ici la couronne de reine qui indique ordinairement la Mère de Dieu dans ce calendrier. Puis cette fête, bien qu'ancienne, occupait un rang peu élevé entre les solennités populaires.

Dans les *Clog-almanacks* anglo-normands qu'a publiés M. H. Parker (*Calendar...*, p. 29 et 137), saint Edmond roi se peut absolument reconnaître le 20 novembre à une ligne horizontale surmontée de longues épines ; appareil qu'il faut sûrement prendre comme couronne (à l'instar du diadème radié des césars romains), puisqu'il reparaît pour saint Édouard-le-Confesseur (p. 31 et 122). Cependant que fait encore ce même attribut à la fête de saint Jacques-le-Majeur (p. 25) ? — Le même document donne sur la fin de novembre (p. 29) une crosse qui m'a l'air de se référer à saint Hugues de Lincoln. L'éditeur veut qu'il s'agisse de saint Clément ; et puis à la p. 140, ce pape est gratifié d'une toute autre caractéristique que celle-là, où je verrais plutôt quelque vase comme *buire* ou biberon [1].

L'ancre de notre calendrier scandinave doit sans doute désigner la Saint-Clément (23 novembre), ce pape ayant été précipité dans la mer avec une ancre au cou (Cf. *Ancre*, p. 30, sv.). Mais je ne saurais dire quel sens a la flèche ; quoique, remplacée ailleurs par un arc, ce puisse être un signe de chasse. La roue de sainte Catherine (25 novembre) et la croix de saint André (30 novembre) sont des attributs tellement populaires, qu'il suffit de les nommer pour être compris du premier venu. Ailleurs un hameçon indique la profession de saint André (Cf. Matth. iv, 18-20), au lieu de son supplice ; et il importe de rappeler que cet apôtre était presque partout le patron des pêcheurs ou des poissonniers. Ainsi je crois avoir vu à Anvers une magnifique chaire en bois sculpté, donnée par cette corporation, et qui supposait de riches paroissiens [2].

[1] Ces incertitudes auraient pu disparaître si l'on nous avait tout bonnement transcrit les *clog-almanacks* mois par mois sur une ligne continue, sans interrompre arbitrairement la série primitive suivie par l'artiste populaire.

[2] En Hongrie (pour tout autre motif) et en Sardaigne, novembre est appelé souvent *mois de S. André*.

Ce qu'il y aurait d'un peu hasardé, en apparence (ou de tâtonnements), dans plusieurs de nos explications, ne doit pas être rejeté à première vue. Les populations norraines avaient reçu la foi par l'entremise de la Basse-Saxe ; et la navigation les mettait sans cesse en rapport avec la Frise, les Pays-Bas et l'Archipel britannique. Les chrétiens scandinaves empruntèrent donc vraisemblablement à ces voisins diverses indications qui auront établi des points communs entre un certain nombre de calendriers nationaux. De là sans doute quelques signes qui ne semblent pas convenir parfaitement au climat des régions baltiques.

Sur les fêtes, même mobiles, de l'ancienne Norwége, qui intéressent notre genre de recherches actuelles, il peut être utile de consulter le *Diplomatarium norvegicum*, t, II (1849), p. XXXIII, sqq. ; avec les indications qui accompagnent ces neuf feuillets. Mais je ne me suis nullement proposé de résoudre, en ces matières lointaines, toute espèce de difficultés avec quarante ou cinquante pages sommaires, écrites sur un monument isolé que m'apportait le hasard des trouvailles.

Si nous avons accordé ces détails à un seul calendrier, c'est que bien compris, il peut aider à en expliquer tolérablement beaucoup d'autres. L'usage de ces almanachs portatifs ayant été fort répandu jadis, on en trouve bon nombre qui, avec un air scandinave, appartiennent cependant à d'autres pays. Le tracé des *runes* (lettres norraines, etc.) s'y allie à des indications françaises, par exemple dans le calendrier de Bologne expliqué par M. L. Frati ; soit que ce fût le *vade-mecum* (manuel journalier) d'un ouvrier normand ou scandinave faisant son tour de France [1], soit que des populations originaires de la Scandinavie eussent conservé l'expression primitive du comput de leurs ancêtres, tout en prenant force points de repère dans les coutumes de leur nouvelle patrie. Les Iles-Britanniques ont dû voir souvent ce mélange, et, pour y faire luire le jour, il faut tenir grand compte des pratiques civiles et religieuses

[1] Ces voyages durent surtout avoir lieu après que des architectes français eurent mis la main aux églises suédoises. Nous savons qu'Étienne ou Pierre, maître en constructions, qui a dirigé celle d'Upsal (le contrat est de 1287), devait être né à Bonneuil, près Saint-Denis en France, si ce n'est à Bonneuil-sur-Marne.

qui indiqueront la provenance du monument. C'est ce dont me semble ne s'être pas assez occupé l'auteur du *Calendar of the anglican Church illustrated.* Il est vrai qu'un protestant, même fort instruit, ne réussit pas aisément à trouver le sens de maint vieil usage catholique. Aussi me suis-je mis fort à l'aise avec les interprétations que donnait M. J. Wolf pour le calendrier qu'on vient de voir reproduit d'après sa copie lithographiée en France [1].

Dans un bon nombre des almanachs portatifs que rédigeaient autrefois à leur usage les gens du peuple, l'expression est encore plus réduite qu'on ne vient de le voir. Aussi la maladresse de l'artiste s'ajoutant à la réduction des signes, l'œil n'y voit guère d'abord que des hiéroglyphes désespérants [2]. Puis, tous ne mêlent pas les indications économiques aux souvenirs religieux. Mais dans leur état le moins compliqué, ils ne présentent jamais un sens suivi qu'à celui qui connaît les caractéristiques des saints dans l'art populaire; et encore faut-il faire attention aux fêtes propres à diverses provinces. Car le nombre des saints est trop grand pour que le martyrologe romain les énumère tous : chaque contrée honore la mémoire de serviteurs de Dieu qui font peu de bruit dans le reste de la chrétienté, sans être pour cela moins chers à la région évangélisée par eux ou arrosée de leur sang et embaumée par leurs vertus. Parfois ce sont des saints qui ont vécu et souffert loin de là, mais dont les reliques apportées dans une église ont excité la confiance populaire, C'est pourquoi les grandes lignes tracées ici ont besoin de se compléter par l'article que nous consacrons aux *Patrons;* moyennant quoi bien des difficultés seront levées pour l'intelligence des calendriers norrains, sans que nous prétendions avoir tout aplani cependant par quelques feuillets. Nul, assurément, n'a dû s'y attendre.

Comme décharge pour ceux dont j'ai cru devoir critiquer les explications antérieures aux miennes, voici le *fac-simile* d'une pièce fort semblable. Elle est gravée au couteau sur sept planchettes se

[1] *Runakefli* ou *Runik-Rim-Stok.*

[2] Tel est, entre autres, un calendrier publié par Lelong dans son *Historische Beschryvinge d. Reformatie d. Staatt Amsterdam*, p. 255-270 (Amsterd., 1729, in-fol.) ; et plus ou moins compris peut-être par son éditeur, car je n'ai pas eu le temps d'étudier la véritable intention des entailles, quand je rencontrais ce livre à Bruxelles.

faisant face deux-à-deux, mais réunies par deux cordons qui passaient dans les trous notés au-dessus des lettres runiques ; et provient d'un marchand de curiosités auquel *un savant,* disait-il, l'avait désigné comme livre arabe [1]. Calqué avec soin, cet almanach rustique du nord montrera que tout n'est pas extrêmement clair dans ces monuments du Moyen-Age septentrional, et qu'il est fort permis à nos contemporains de ne pas en percer tous les secrets.

Toutefois j'entends dire que jadis chaque paysan norrain portait à la main un bâton marqué de signes à peu près semblables; ou à sa ceinture, quelque chose de pareil. Celui que je vais donner devait être un almanach de poche, gravé à la pointe du couteau sur noyer blanc. J'ai déposé l'original au cabinet des manuscrits (rue Richelieu).

Avec ces drôles d'annuaires (perpétuels), on prétend que les campagnards norrains se provoquaient en route sur les questions de comput ecclésiastique passées ou futures ; demandant quel quantième de quel mois tomberait ou avait dû tomber Pâques en une année quelconque, *item* quel jour de la semaine correspondrait à Noël, à l'Epiphanie, ou à toute autre fête dans les mêmes conditions.

Disons du reste, pour ne pas faire trop d'honneur à ces campagnards du vieux temps, que j'ai rencontré leur rival dans le Noyonnais vers 1860. C'était un garçon de ferme ne sachant ni lire, ni écrire, et vous disant *stans pede in uno*, l'échéance de n'importe quelle fête pour un an donné. On l'avait introduit pendant que nous étions à table, pour le soumettre à mon examen ; et j'avoue que je vérifiais tout simplement ses réponses dans mon bréviaire, sous la nappe, au moyen de la *Tabella festorum mobilium* (sans plus de casse-tête pour mon compte), Où était sa méthode, Dieu le sait ; mais il ne m'est pas arrivé de le prendre en défaut une seule fois, durant dix minutes d'interrogations qu'il résolvait presque immédiatement sans guère froncer le sourcil.

Mes planchettes sont numérotées ici d'après la succession des

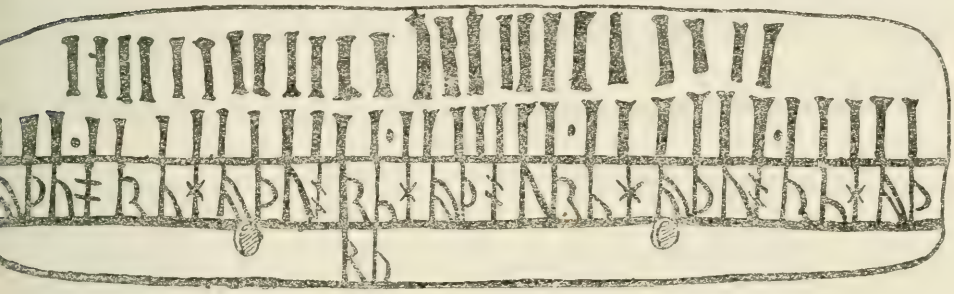
[1] On aura peut-être voulu dire *tamoul*, à raison d'une certaine ressemblance de forme entre ces planchettes et des feuilles de palmier gravées au poinçon comme les volumes du pays tamoul dans l'Inde méridionale (tamil, etc., ainsi qu'écrivent les Anglais).

pages (pour ainsi dire) dans l'original norrain ; où elles commencent par un *verso*, le premier *recto* servant comme de couvercle tout uni [1]. Ces chiffres forment donc une espèce de pagination que j'y introduis de mon chef, pour marquer la suite des faces gravées.

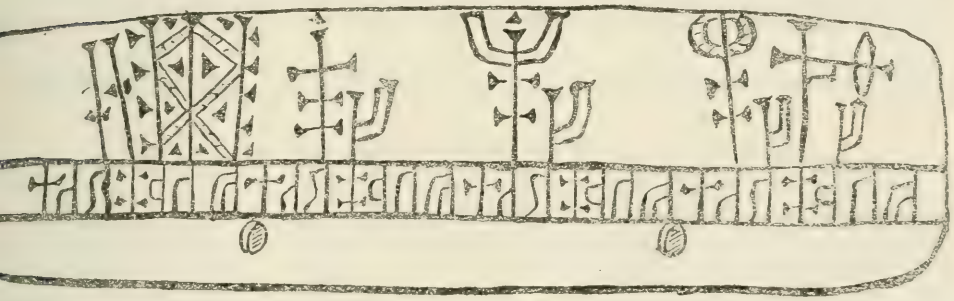
Mais les caractères alphabétiques norrains (comme lettres dominicales) s'y trouvant plusieurs fois tracés à l'envers, à la manière des inscriptions antiques βουστροφηδόν, on reconnaîtra la série vraie en se repérant sur les trous des cordonnets destinés au maintien du faisceau total.

Le *verso* de la première tablette ne concerne que les signes du zodiaque pour indications générales de l'année entière, et les mois spéciaux commencent au n° 2.

1.

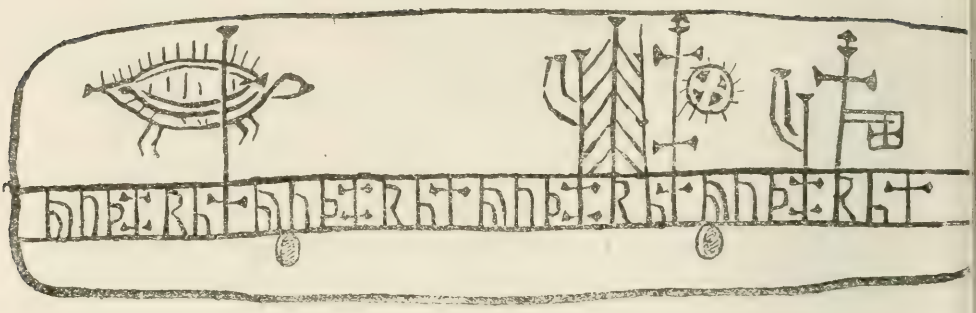


2 (janvier).

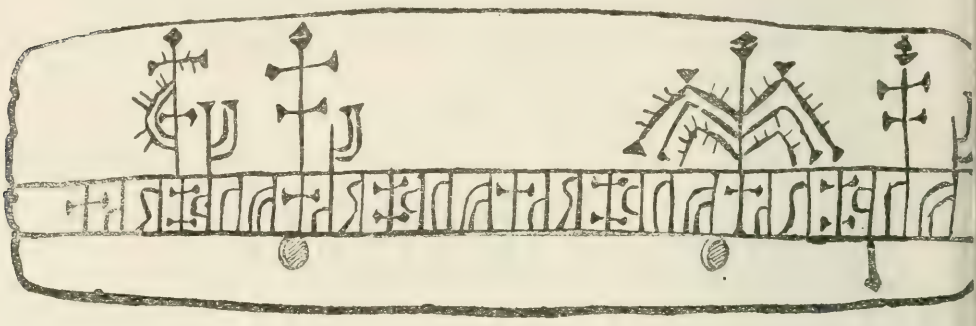


[1] Je n'y ai pas trouvé de plaque protectrice pour le dernier mois de l'année, qui porte le n° 13 sur mes clichés (en calque) dans l'imprimé ci-joint.

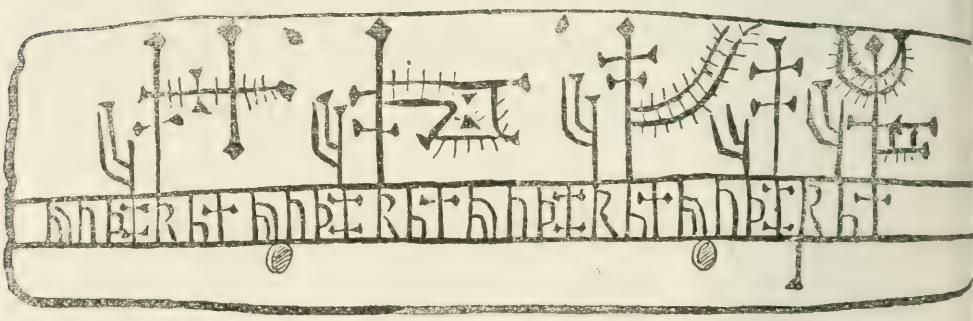
3.



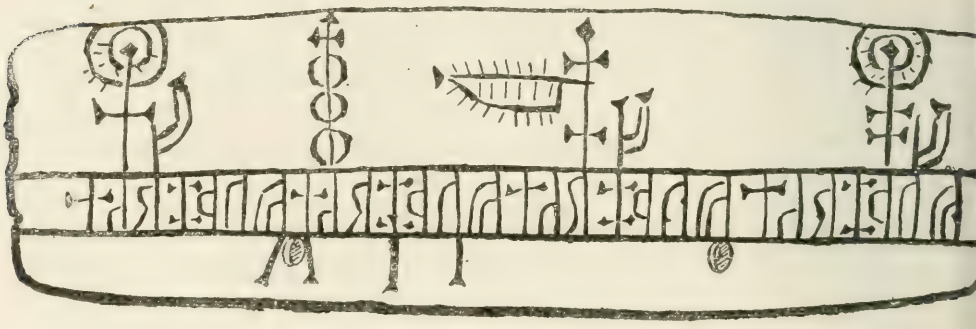
4.



5.



6.

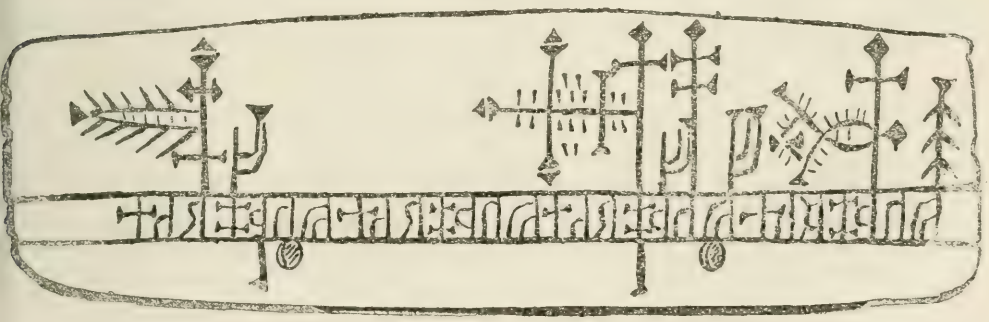


7.

8.

9.

10.



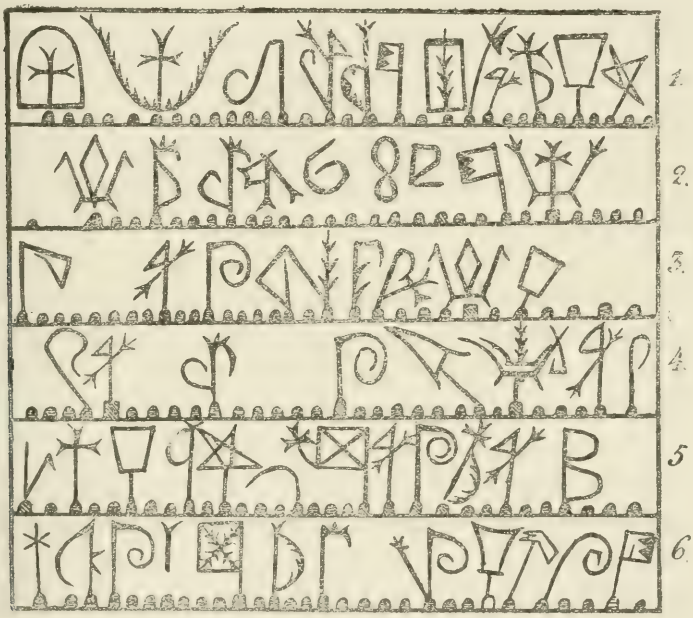
11.

12.

13.

Chacun pourra s'exercer librement sur ces diagrammes populaires, sans nulle intervention de ma part, après les préliminaires déjà semés d'une main modeste dans une quarantaine de pages où les sentiers du vieux temps étaient un peu plus reconnaissables et praticables, à vrai dire.

Maintenant, pour aguerrir encore quelque peu ceux qui trouveraient qu'un ou deux calendriers (étrangers surtout) ne leur mettent pas sous les yeux bien des faits qui se rencontreront ailleurs sous d'autres formes, donnons un nouvel exemple de ces petits monuments populaires exécutés au couteau par des paysans, avec toute la rudesse d'une main mal exercée dans l'art ; mais avec ce bon sens brusque qui sait fixer sommairement les grands traits nécessaires au souvenir, quand on aborde pareilles curiosités passées de mode aujourd'hui.



Première partie de l'année : Janvier Juin.

Celui-ci est l'ouvrage d'un Breton qui l'a tracé sur une planchette à deux faces surmontée (dans l'original complet) des portraits quelconques du bonhomme et de sa femme ; l'on a donc évidemmen voulu en faire un petit meuble de famille [1].

[1] On peut en trouver la représentation totale dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. IX, p. 283, svv.; et pl. XIII (1736); et il en est question dans le t. VIII du *Magasin pittoresque* (1840), p. 3, svv.

La première face, à laquelle j'ai fait ajouter des chiffres au bout de chaque ligne, pour aider à distinguer les mois, renferme la première moitié de l'année. L'autre partie viendra plus loin.

Il n'est pas malaisé de reconnaître au milieu de février, très-peu chargé de fêtes, la date 1682 qui pourra étonner bien des gens. Mais elle n'en est que plus curieuse pour montrer comme quoi en plein règne de Louis XIV, les hommes du peuple conservaient encore des allures singulièrement empreintes de Moyen-Age. Quelqu'un a voulu y voir 1468 ; mais l'autre date semble beaucoup plus claire, et résout d'ailleurs plus d'une difficulté qui se présenterait s'il fallait admettre que ce fût un travail du XVe siècle. Ainsi le 6 septembre marqué comme fête chômée, paraît indiquer la seconde translation des reliques de saint Vincent Ferrier, qui ne remonte qu'à 1637. Il a été donné un fort bon commentaire sur cet almanach au siècle dernier [1] : ce sera mon point de départ, et je n'en changerai guère que la forme.

Donnons d'abord des indications générales sur divers signes qui reviennent à plusieurs reprises. Un petit clou de métal servait à reconnaître les fêtes d'obligation. Ce sont, par exemple, en *janvier* (ligne numérotée 1), la Circoncision et l'Epiphanie ; en *février*, la Chandeleur et saint Mathias ; en *mars*, saint Joseph et l'Annonciation ; etc., etc. Ces fêtes ont donné lieu de reconnaître que le calendrier avait été fait pour le diocèse de Vannes ; les clous métalliques ajoutant aux fêtes universellement chômées dans l'Eglise certains jours qui ne sont hors rang que dans le seul Bréviaire de Vannes : comme saint Vincent Ferrier (5 avril et 6 septembre), saint Paterne (16 avril et 21 mai), saint Guenel, Guénault ou Guéneau (3 novembre), abbé de Landevenec et l'un des patrons de la cathédrale de Vannes [2].

[1] *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, loc. cit. Mais nous n'y avons que l'analyse du mémoire de M. Lancelot, qui aurait bien pu mériter d'être reproduit tout au long ; car l'auteur paraît avoir été fort entendu en ces matières.

[2] Cette manière de reconnaître l'origine d'un calendrier importe plus qu'on ne pense. Elle mettra souvent sur la voie pour signaler à coup sûr la destination primitive, ou la date d'exécution d'un livre d'heures. Il faut, à vrai dire, pour cela des connaissances hagiographiques qui ne sont pas assez répandues aujourd'hui, même parmi les diplomatistes ; mais c'est une clef indispensable pour

Il ne faut pas tenir compte de la direction donnée aux figures vers la droite ou vers la gauche ; parfois même elles sont renversées, le sommet en bas : cela doit avoir été amené par l'espace que l'auteur avait à sa disposition. De même se peuvent absolument interpréter certains signes fort abrégés, dont le sens ne s'explique bien que par comparaison avec leurs analogues plus complets qui se rencontrent ailleurs.

La *croix* revient aux fêtes de Notre-Seigneur, à la Toussaint, aux jours de quelques apôtres qui pourtant n'ont pas été crucifiés (comme saint Paul, le 25 janvier ; et saint Matthieu, le 21 septembre); mais enfin l'on peut dire qu'ils ont tous porté ou planté la croix de Jésus-Christ par le monde. On la voit encore à la Saint-Louis, peut-être à cause de ses croisades ; et le 14 juillet, où l'on a prétendu reconnaître la fête de saint Henri ; mais j'y verrais plutôt une légère transposition qui devait rappeler la *division des apôtres*, jadis fêtée assez généralement le 15 du même mois. Cf. *supra*, mois de juillet.

Une espèce de *fleur de lis* à formes anguleuses indique les fêtes de la sainte Vierge (2 février, 25 mars, 2 juillet, 5 et 15 août, 8 septembre, 21 novembre et 8 décembre). Je crois reconnaître la même intention au 17 décembre (par transposition aussi) à cause de l'*attente de l'enfantement de la Vierge* qui se célèbre le 18 (ou le 16) dans bon nombre d'églises. Cette fleur de lis reparaît encore pour sainte Anne (26 juillet), sans doute comme mère de Notre-Dame ; pour Marie-Madeleine, comme une homonyme peut-être. On a voulu que ce signe indiquât au 17 décembre saint Lazare, frère de Madeleine et de Marthe ; mais je crois meilleure l'explication donnée il y a un instant, surtout pour un ouvrage breton : sainte Anne étant fort particulièrement honorée dans le diocèse de Vannes (à Auray).

La *coupe* de saint Jean l'Evangéliste (Cf. *Calice*, p. 172) sert pour

plusieurs énigmes qui se présentent fréquemment. C'est ce qui nous a fait insister sur plusieurs applications de ce *criterium* dont l'importance a été quelque peu comprise par les rédacteurs de l'*Annuaire historique* publié pour la Société de l'histoire de France. Plusieurs volumes de cette collection (1847, 1854, 1857 et 1858) renferment à ce sujet des renseignements utiles, mais qui ne sauraient suffire à tout. Aussi bien, l'alliance de la liturgie et de l'érudition est chose rare de nos jours.

lui (6 mai, 27 décembre) et pour ses homonymes. Cela simplifiait le répertoire hiéroglyphique du bonhomme breton, qui exprime ainsi saint Jean Chrysostome (27 janvier), saint Jean ermite (27 mars) et saint Jean-Baptiste (24 juin et 29 août).

Une *clef* annonce toutes les fêtes de saint Pierre (ses deux chaires à Rome et à Antioche, sa délivrance de la prison, etc.)

Le *marteau*, assez grossièrement esquissé, fait reconnaître les deux fêtes de saint Eloi (25 juin et 1er décembre).

Le *gril* de saint Laurent (10 août), et le *couteau* de saint Barthélemy (24 août) ne sont pas totalement méconnaissables, si l'on y veut bien mettre un peu de bonne volonté. De même aussi, en aidant le texte, on arrive à reconnaître l'intention d'indiquer des *flèches* au 20 janvier, à cause de saint Sébastien.

Quelque chose comme une *hache* accompagnée de trois pointes en manière de couronne qui la surmonterait (à moins qu'on ait prétendu arriver à la silhouette d'une hallebarde), paraît affecté aux saintes martyres ; 21 janvier (sainte Agnès), 9 février (sainte Apolline), 16 juin (sainte Julitte), 22 novembre (sainte Cécile), 4 décembre (sainte Barbe), 13 décembre (sainte Luce, ou Lucie). On peut classer sous la même rubrique le 5 février, fête de sainte Agathe, où il n'est pas impossible de reconnaître dans un appendice quelque allusion aux seins de la martyre dont le supplice principal est bien connu.

La *crosse* désigne les papes et les évêques, le plus souvent. Ainsi saint Pol (ou Paul) de Léon (12 mars), saint Paterne, premier évêque de Vannes (16 avril), saint Brieux (30 avril), translation de saint Paterne (21 mai), saint Guillaume, évêque de Saint-Brieux (29 juillet), saint Leu (1er septembre), saint Clair, évêque de Nantes (10 octobre), saint René d'Angers, ou saint Nicaise de Reims (14 décembre), saint Sylvestre (31 décembre).

Cette crosse, mais ordinairement moins recourbée, semble réservée pour les abbés et même pour de simples prêtres ; par allusion peut-être au nom impropre, mais assez répandu de *pasteur*, que l'on donne souvent aux curés, tout comme ailleurs le nom de curé est attribué à tous les prêtres. Sous cette indication se placent saint Méen (21 juin), saint Babolein (26 juin), saint Philibert de Jumiéges

(22 août), saint Florent honoré dans le diocèse de Rennes (22 septembre), saint Léry, abbé dans le diocèse de Vannes, ou saint Jérome (30 septembre), etc,

En vertu des deux interprétations précédentes appliquées avec quelque complaisance, on pourra nommer au 13 janvier saint Hilaire, au 4 avril probablement saint Gonery (prêtre du diocèse de Vannes), au 3 novembre saint Guéneau, au 4 novembre saint Mélaine.

Cependant certains grands évêques (ou archevêques) sont marqués par une croix qui a quelquefois de doubles croisillons, ou par des signes que nous allons énoncer sans prétendre les expliquer d'une manière entièrement satisfaisante. La croix du 4 juillet et du 11 novembre se réfère à saint Martin de Tours, et celle du 24 octobre à saint Magloire de Dol [1]. Saint Nicolas de Myre (9 mai et 6 décembre) est marqué par une sorte de *b* qui n'est peut-être qu'une crosse tournée la tête en bas. Quant à saint Germain de Paris (28 mai et 25 juillet), il est caractérisé par quelque chose comme un B capital, en quoi je pense pouvoir retrouver des ceps qui rappelleraient le miracle opéré par ce saint pour la délivrance des pauvres prisonniers (Cf. *Captifs*).

Saint Antoine abbé (17 janvier) est indiqué aussi par une espèce de *b* à l'envers que des pointes garnissent intérieurement ; et si ce n'est pas une crosse mal faite, l'intention de l'auteur m'échappe en ceci. Il devait cependant avoir un dessein bien arrêté, puisque, conformément aux principes que nous lui avons vu suivre pour l'expression des homonymes, il répète la même forme, à peu de chose près, pour saint Antoine de Padoue (13 juin).

Les religieux mendiants (*Frati*, comme disent les Italiens) et particulièrement les Frères Prêcheurs, sont indiqués par une silhouette extrêmement élémentaire où le corps du personnage se résout en une ligne droite, plus un petit triangle qui est le capuchon, et deux

[1] Il ne faut pas oublier que les Bretons prétendirent longtemps avoir un métropolitain dans l'évêque de Dol. Les archevêques de Tours et les papes eux-mêmes avaient beau réclamer ; rien n'y fit contre l'obstination celtique. La métropole toute récente de Rennes a terminé la contestation par une *cotte mal taillée*, comme l'on dit ; mettant dos à dos Tours et Dol.

bras formés en une ligne transversale, terminée à ses deux extrémités en trois petits appendices qui ont l'intention d'être une main[1]. Ces deux bras ainsi étendus figurent assez singulièrement un homme qui gesticule en chaire. Cela se voit au 5 avril (saint Vincent Ferrier, mort à Vannes), au 6 septembre (translation de ses reliques), au 29 avril (saint Pierre de Vérone), au 4 octobre (saint François d'Assise), et au 25 mai (jour de sa translation). Conformément encore au système des homonymes, on a donné le même signe à sainte Françoise (9 mars); à moins que l'auteur de cet almanach ne fût peut-être du tiers-ordre de Saint-Dominique, et alors ce jour aurait pu être pour lui la dédicace de l'église des Jacobins de Saint-Honoré. Au 4 août (saint Dominique), on peut reconnaître une trace de la même forme, mais étranglée par le défaut d'espace. A raison de ce même principe, on s'expliquera pourquoi saint Vincent martyr (22 janvier) a quelque analogie avec les dominicains ; puisque son nom le rapprochait de saint Vincent Ferrier bien plus connu en Bretagne. Mais là, ou faute de place ou afin d'établir une différence (comme qui dirait *saint Vincent non prêcheur*), on a employé une modification que je vais indiquer immédiatement pour d'autres saints. Saint Maur (15 janvier) et saint Bernard (20 août), peut-être comme contemplatifs, n'ont pas les deux bras étendus auxquels nous avons reconnu les *Frati*. Un seul bras, qui peut indiquer perspectivement les deux mains jointes dans l'attitude de la prière, caractérise ces saints moines, comme saint Vincent martyr. Cependant pour *saint Bruno* (6 octobre), et *saint Gobrien* (10 décembre), on ne voit guère qu'une sorte de capuchon.

Des balances tracées fort brusquement correspondent aux deux apparitions de saint Michel (sur le mont Gargan, 29 septembre ; et à Tombelaine, 16 octobre).

Un fer de lance, mais d'une énormité disproportionnée, désigne

[1] Cette main, mais autrement emmanchée, se retrouve associée à une crosse le 21 juin ; et je la soupçonne d'être une allusion au *mal Saint-Méen*, gale maligne qui paraît surtout aux mains. D'ailleurs pour les Gallo-Bretons saint Méen (ou Mein), abbé de Gaël, semblait un protecteur-né contre la gale aux mains, vu le double calembour de la *gale* et des *mains;* sans compter la légende qui rapporte qu'une source due au saint homme est très-efficace contre cette maladie. Cf. *Vies des Saints de la Bretagne-Armorique*, p. 325, 330.

saint Georges (23 avril), célèbre comme tueur d'un dragon, et l'analogie de légende aura fait choisir le même attribut pour saint Samson de Dol (28 août), bien qu'ici des armes n'eussent rien à faire.

L'analogie conduirait aussi à deviner pourquoi le jour des Morts (2 novembre) et celui des Innocents (28 décembre) sont marqués tous deux d'un même signe.

La ressemblance approximative entre la doloire ou l'herminette des charpentiers, et le pic ou la pioche à remuer la terre, rendrait peut-être raison de l'emploi d'un même signe pour le 19 mars (saint Joseph charpentier), le 21 décembre (saint Thomas, architecte), et le 1er mars (saint Aubin, au sujet duquel je ne sais trop quoi dire, si ce n'est que le couteau aura glissé lorsque l'on voulait tracer la courbe d'une crosse). Ce même outil paraît entrer dans la composition d'une espèce de trophée qui désigne le jour de Saint-Marc (25 avril). Si, à cause de la procession qui se fait ce jour-là par les campagnes, on avait voulu rappeler les biens de la terre, je croirais y voir les principaux emblèmes de l'agriculture : un hoyau, une charrue, un arbre ou une plante quelconque. Cependant, quoique alors on aurait médiocrement réussi à être bien clair, il ne serait pas impossible qu'on eût songé à une annonce de pêche, en prétendant tracer là quelque chose comme un navire avec ses agrès.

Je vais maintenant reproduire les six derniers mois (pag. suiv.), non pas que j'aie prétendu m'astreindre ici à la succession exacte des fêtes ; mais il m'a paru bon de couper l'année en deux portions présentées à part, suivant la forme adoptée par notre campagnard Vannetais. Puis je résumerai les explications jour par jour.

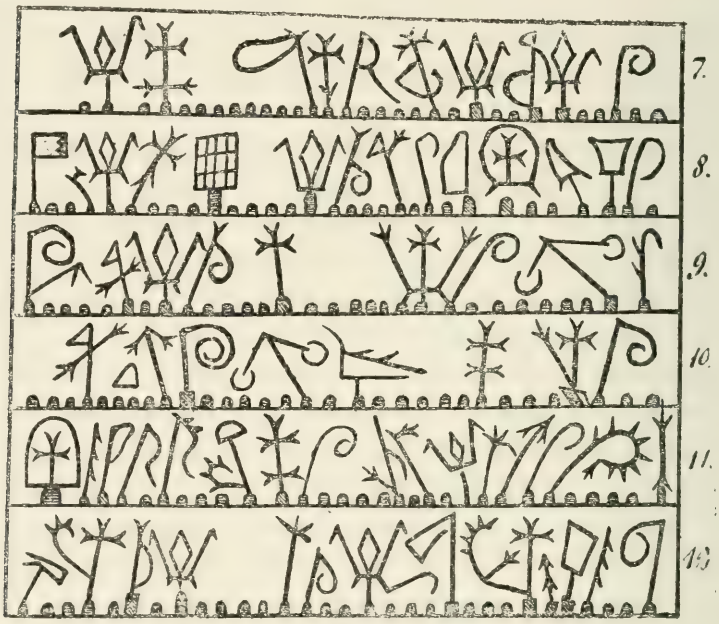
Le 18 octobre (saint Luc) a-t-il une espèce de bucrane? ou bien a-t-on prétendu y mettre la silhouette d'un gros oiseau, par allusion à l'*oiseau* (bœuf ailé) *de saint Luc?* Cf. *Évangélistes*, etc.

Saint Gildas de Rhuys paraît caractérisé par une étoile à ses deux fêtes (29 janvier jour de sa mort, et 11 mai pour sa translation). Peut-être à cause du pèlerinage de son abbaye, aurait-on voulu introduire ici une sorte d'appel, comme le signe céleste qui conduisit les Mages à Bethléem. Ce serait pourtant du patriotisme un peu sans gêne.

Le 15 mai (saint Primaël, ermite à Quimper) présente soit une crosse, soit une apparence de pic ou de pioche.

Au 19 mai, la bannière et la croix paraissent désigner saint Yves, l'un des saints les plus honorés dans toute la Bretagne ; et pourrait indiquer une procession célèbre, comme par exemple celle de Notre-Dame de Ker-Martin, église située près du patrimoine de l'homme de Dieu et qui a pris son nom à la longue.

Une sorte de faux, le 3 juin (saint Liphard) ne serait-elle pas une crosse renversée, comme nous l'avons fait observer en d'autres parties de ce même almanach ?



Seconde partie de l'année : Juillet-Décembre.

Le 7 juin (saint Mériadec, évêque de Vannes) se distingue par une fourche, ce semble ; et c'est la seule fois que ce signe figure dans tout le calendrier [1]. Serait-ce l'ouverture de la fenaison ? Mais notre almanach semble s'être limité constamment à des indications religieuses. Si pourtant il avait été dérogé deux ou trois fois à cette

[1] Il y en a cependant quelque trace au 16 août et au 6 décembre, pour ne pas épiloguer sur d'autres cas encore moins clairs.

coutume, surtout en des circonstances aussi importantes aux paysans que la récolte des foins et du blé, ce ne serait pas grand'merveille. Le proverbe disait :

« A saint Barnabé (11 juin)
« La faux au pré. »

Saint Mériadec pouvait bien en cela être le point de repère d'un Vannetais. D'ailleurs, nous avons quelque chose de semblable quant à la moisson; puisque au 13 juillet (saint Thuriau ou Turiaf, évêque de Dol) on voit une espèce de fléau à battre le blé.

Le 11 juin, une sorte de bannière pourrait indiqner la dédicace de l'église qui avait notre Breton pour paroissien. Car de nombreuses circonstances locales peuvent intervenir pour modifier un calendrier de province ou même de village. C'est ce qui rendra trop souvent bien chanceuse l'interprétation de ces petits monuments. Raison de plus, si je ne me trompe beaucoup, pour faire voir que certaines grandes lignes y présentent toujours un sens bien déterminé, quand on regarde de près en suivant les données fondamentales qui régissent la matière.

Après cette énumération, où nous avons cheminé surtout par la voie des analogies, on sera probablement bien aise de voir le tout rangé par ordre de mois et de jours. En voici le tableau :

JANVIER.

1. Circoncision.
6. Epiphanie.
13. Saint Hilaire.
15. Saint Maur.
17. Saint Antoine, abbé.
18. Chaire de saint Pierre à Rome.
20. Saint Sébastien.
21. Sainte Agnès.
22. Saint Vincent, diacre.
25. Conversion de saint Paul, et peut-être saint Couhoyarn moine de Redon.
27. Saint Jean Chrysostome.
29. Saint Gildas de Rhuys.

FÉVRIER.

2. Présentation (ou *Purification*) de Notre-Dame.
5. Sainte Agathe ?
9. Sainte Apolline et saint Ansbert ?
11. Saint Eoharn (ou Eoarn)? solitaire dans le diocèse de Vannes.
22. Chaire de saint Pierre à Antioche.
24. Saint Matthias.

MARS.

1. Saint Aubin.
9. Sainte Françoise ? ou saint Félix, abbé de Rhuys, ou dédicace des

Jacobins de Saint-Honoré? Car les Dominicains sont ici traités avec une faveur toute particulière.

12. Saint Pol de Léon, ou saint Grégoire, pape?
19. Saint Joseph.
20. Saint Cuthbert?
21. Saint Benoît.
25. Annonciation.
27. Saint Jean, ermite?

AVRIL.

4. Saint Goneri, ou saint Ambroise?
5. Saint Vincent Ferrier.
10. Saint Bède le Jeune?
16. Saint Patern.
23. Saint Georges.
25. Saint Marc.
29. Saint Pierre de Vérone?
30. Saint Brieux (à cause des apôtres qui sont fêtés le lendemain).

MAI.

1. Les SS. Jacques et Philippe, apôt.
3. Invention de la Croix.
6. Saint Jean-Porte-Latine.
9. Saint Tudi (*Tudinus*), abbé à Quimper? ou saint Nicolas de Bari (Translation).
11. Saint Gildas de Rhuys (Translation).
15. Saint Primaël?
19. Saint Yves.
20. Saint Bernardin de Sienne.
21. Translation de saint Patern.
22. *Inconnu.*
25. Saint François d'Assise (Translation)? ou le V. Bède?
28. Saint Germain de Paris.

JUIN.

1. Saint Ronan?
3. Saint Lifard?
4. Sainte Nennok, ou saint Pétroc?
7. Saint Mériadec, ou saint Gurwal (Gudeval).
11. Dédicace locale?
13. Saint Antoine de Padoue.
16. Sainte Julitte? ou saint Similien?
21. Saint Méen (Mein).
24. Saint Jean-Baptiste.
25. Saint Eloi (Translation).
26. Saint Babolein.
29. Saint Pierre.

JUILLET.

2. Visitation.
4. Saint Martin (Translation).
13. Saint Turiaf.
14. Saint Henri? ou saint Bonaventure.
15. Saint Benoît, évêque d'Angers?
20. Sainte Marguerite.
22. Sainte Madeleine.
25. Saint Jacques le Majeur et saint Christophe?
26. Sainte Anne.
29. Saint Guillaume, évêque de Saint-Brieux, et saint Génévé?

AOUT.

1. Saint Pierre ès liens.
4. Saint Dominique et saint Elouan (*Lugidianus*)?
5. Notre-Dame-des-Neiges.
6. Transfiguration.
10. Saint Laurent.
15. Assomption.
16. Saint Armel, et saint Raoul, abbé?
20. Saint Bernard.

22. Saint Philibert de Jumièges ?
24. Saint Barthélemy.
25. Saint Louis.
28. Saint Samson de Dol, ou saint Augustin.
29. Saint Jean-Baptiste (Décollation).
30. Saint Fiacre ?

SEPTEMBRE.

1. Saint Leu et saint Gilles.
6. Saint Vincent-Ferrier (Translation).
8 Nativité de Notre-Dame.
9. Saint Onnoin, moine? ou saint Kiéran, abbé ?
14. Exaltation de la sainte Croix.
21. Saint Matthieu.
22. Saint Florent ? ou saint Germain-l'Auxerrois.
29. Saint Michel du mont Gargan.
30. Saint Maurice, abbé de Carnoët, ou saint Jérôme ; ou saint Léry.

OCTOBRE.

4. Saint François d'Assise.
6. Saint Bruno.
9. Saint Denis de Paris ?
10. Saint Clair, évêque de Nantes.
16. Saint Michel de Normandie (au diocèse d'Avranches.
18. Saint Luc.
24. Saint Magloire.
27. Saint Simon et saint Jude.
28. Translation de saint Yves ?

NOVEMBRE.

1. La Toussaint.
2. Les Morts
3. Saint Guénaut.
4. Saint Melaine.
5. Saint Meliau ? ou saint Venec.
10. Saint Gobrien.
11. Saint Martin de Tours.
12. Saint René d'Angers ?
17. Saint Grégoire de Tours ?
19. Saint Tanneguy ? ou saint Budok ?
21. Présentation de Notre-Dame.
22. Sainte Cécile.
23. Saint Clément, pape (*une ancre ?*).
24. Saint Herbland ?
30. Saint Tugal (Tugdual)?

DÉCEMBRE.

1. Saint Eloi.
4. Sainte Barbe, etc.
6. Saint Nicolas de Myre.
8. Conception de Notre-Dame.
14. Sainte Piale et saint Guiner.
17. *Expectatio partûs B. M. V.*, et saint Briach, abbé ; ou saint Lazare, évêque ?
21. Saint Thomas, apôtre.
25. Noël.
26. Saint Etienne (flèches, comme projectile succédané des pierres ?).
27. Saint Jean l'Evangéliste.
28. Saints Innocents.
31. Saint Silvestre.

CH. CAHIER, S. J.

LA CAPPELLA GRECA

DU CIMETIÈRE DE PRISCILLE

—

ONZIÈME ARTICLE *

—

CHAPITRE XXV.

LE SIGNE DU CHRIST DEPUIS LE SIÈCLE DE CONSTANTIN.

Vers la fin du quatrième siècle, le signe de la croix commence à se substituer comme signe du Christ à son signe naturel et traditionnel, la marque de son nom, son monogramme. L'éclat de la Croix retrouvée au Calvaire ; deux grandes apparitions dans le ciel, à Jérusalem, d'un signe en rapport avec cette croix et pris par tous pour la croix même ; diverses autres apparitions miraculeuses, telles que celles arrivées au milieu des travaux commandés par Julien l'Apostat pour la reconstruction du temple des juifs ; les prodiges opérés dans l'univers entier par les fragments du bois de la Croix qui, au témoignage de S. Paulin [1], confirmé par des indications de S. Cyrille de Jérusalem [2], étaient détachés du tronc sans en diminuer le volume, et se multipliaient sur lui comme les pains dans les mains du Christ : tout cela explique bien cet ascendant, qui grandit toujours, de la croix.

* Voir le numéro de Juillet-Septembre 1878, p. 72.

[1] *Crux... ita pœne quotidie hominum votis lignum suum commodat ut detrimenta non sentiat et quasi intacta permaneat. Epist.* XXXI *ad Sever.*, col. 329.

[2] *Catech.* X, 19.

Un seau ou vase de plomb à eau bénite, envoyé par la régence de Tunis à l'Exposition de Paris de 1867, nous présente, au quatrième siècle ou au commencement du cinquième, le signe du Christ dans l'Afrique grecque, la Cyrénaïque, avec les circonstances suivantes. En un jardin ou paradis marqué par deux palmiers et encadré d'une guirlande de vigne, de deux paons venant boire au vase mystique, d'une néréide se jouant sur un hypocampe, d'animaux figurant la chasse et de la légende tirée d'Isaïe : « ΑΝΤΛΗϹΑΤΕ ΥΔΩΡ ΜΕΤ « ΕΥΦΡΟϹΥΝΗϹ, *puisez de l'eau avec allégresse*, » le Bon Pasteur apparaît debout, sa chère brebis sur les épaules. A côté de lui est un gladiateur montrant sa couronne, et une Victoire, la palme à la main, qui va couronner une Orante. C'est la grande martyre africaine Perpétue transformée en athlète dans sa vision et conduite après son beau combat dans le jardin céleste du divin Pasteur. Or, sous le Bon Pasteur et l'un des palmiers, sous Perpétue et le second palmier, on voit en double un monticule d'où s'échappent les quatre fleuves du paradis. Deux cerfs, représentant, comme les deux poissons ou les deux colombes, les deux Églises des Juifs et des Gentils, y viennent boire. Sur le monticule est une croix grecque [1].

C'est évidemment le *chi*, le monogramme du Christ tenant la place où si souvent ailleurs il est en personne ou en agneau, ce monogramme traduisant le texte de S. Paul : *Ils buvaient de la pierre qui les suivait* ; *or la pierre était le Christ* [2].

Mais en ce temps-là même, à Rome, où, au treizième siècle, la mosaïque de l'abside de la basilique du Latran, au lieu de la croix grecque du seau tunisien, présentera la croix latine sur la montagne

[1] *Bulletino,* 1867, tav. VIII, p. 77-87. La forme n'est pas douteuse, au moins pour un des deux exemples.

[2] I Cor., X, 1. Si dans l'un des deux exemples la croix latine est en variante de la croix grecque, le signe de la croix à la place même du signe du Christ, l'intérêt du monument s'accroit. Il nous fait assister à la substitution de la croix au monogramme comme *signum Christi*. Mais le fait semble bien douteux.

d'où s'échappent les quatre fleuves de la vie, à Rome, dis-je, la croix latine apparaît déjà dessinée, comme de nos jours, sur la sainte montagne. L'an 398, trois ans après la mort du grand Théodose, la maison où Pudens avait reçu S. Pierre au pied de l'Esquilin, l'église Pudentienne, dont la nécropole de Priscille est le cimetière, était magnifiquement reconstruite par les prêtres Ilius et Léopardus [1]. On composait, si on n'exécutait déjà, le dessin de sa fameuse mosaïque absidale, la plus belle de Rome. On y voit le Christ assis au milieu des douze Apôtres devant la Jérusalem céleste, jugeant les nations et admettant à la béatitude Pudentienne et Praxède qui lui offrent leurs couronnes. La Jérusalem céleste est une magnifique cité, au milieu de laquelle se dresse sur un monticule une immense croix diamantée, escortée en l'air des quatre animaux de l'Apocalypse, symbole des quatre Évangélistes [2]. Elle rappelle évidemment la croix entourée d'or et de pierres précieuses qu'on vénérait à Jérusalem, et la croix apparue deux fois au-dessus de la Ville sainte. Rome avait à Sainte-Croix-en-Jérusalem une Croix plus ou moins pareille à celle de Jérusalem elle-même. La croix de la mosaïque de « l'Eglise Pudentienne » procède de tout cela et semble bien être « le signe du Fils de l'Homme, » comme S. Cyrille appelait à Jérusalem la Croix.

Vers ce temps environ, un sarcophage du cimetière du Vatican nous présente le Christ debout sur la montagne céleste d'où s'échappent les quatre fleuves de l'eau de la vie, s'appuyant de la main droite sur une croix splendide [3]. C'est bien son étendard, et on peut l'appeler « son signe ». Sur sept sarcophages de ce cimetière, Pierre, recevant du Christ monté au ciel le rouleau de la Loi évangélique, en même temps que Paul reçoit sa mission, porte comme un sceptre la croix constantinienne, mais sans le monogramme en haut; et trois fois cette croix est ornée de pierres précienses [4]. C'est l'étendard de son Maître que Pierre a fait sien, en étant lui aussi crucifié; c'est l'étendard des chrétiens, dont il est le guide et le docteur : quoi

[1] *Bulletino*, 1867, p. 54.

[2] La Bibliothèque Vaticane en possède un précieux dessin colorié. M. de Rossi l'a donnée dans ses *Mosaïques de Rome* en voie de publication.

[3] Aringhi, t. I, p. 321.

[4] Aringhi, t. I, p. 281, 293, 295, 297, 299, 301, 307.

de plus naturel que de l'appeler « le signe du Christ? » Deux fois ailleurs, dans une statuette [1] et sur une médaille de dévotion [2], postérieures aux sarcophages, cette même croix dans la main de Pierre a un crochet en haut, à droite, ou à gauche : c'est le monogramme cruciforme. Le monogramme a repris en quelque sorte sa place de « signe du Christ » occupée par la croix ; mais c'est un monogramme qui est comme tranformé en croix; et la croix prévaut évidemment toujours.

En ce quatrième siècle plus ou moins avancé, nous rencontrons une esquisse, j'allais dire une image ravissante, de la croix, bien en rapport avec les belles images précédentes. C'est au cimetière de Sainte-Sotère [3] attenant à celui de Saint-Calixte avec lequel il est aujourd'hui réuni. Un arcosolium, dont l'arc formant berceau est couvert des méandres de deux vignes entrelacées, aux grappes desquelles s'attachent nombre d'oiseaux, offre dans sa lunette un jardin fleuri. Au milieu un fût, couvert de verdure et traversé d'un tronc également vert, présente l'image faite à dessein d'une croix latine. Deux oiseaux, un de chaque côté, sont au pied, accourant à la croix comme on voit ailleurs deux colombes venir au monogramme du Christ, au vase, à la grappe de raisin ou à tel autre symbole qui le représente, et d'abord deux poissons venir à l'ancre. « La croix, dit « M. de Rossi, est ici gracieusement dissimulée sous une sorte de « jet de treillage ou espalier verdoyant et orné de festons fleuris[4]. » Ajoutons que cette croix peut compter pour un *chi*, largement tracé, d'autant plus que ses bras sont irréguliers et que celui de droite approche en longueur du bras inférieur. Ainsi le monogramme, au milieu de ses deux colombes accoutumées, se transforme en croix; et l'on est à moitié, pour ainsi dire, de sa métamorphose visible.

[1] Bellori, *Lucerne ant.*, part. III, n. 27.

[2] *Bulletino*, 1869, tav. III, 4.

[3] Le IIIe vol. de la *Rom. sott.*, p. 74, nous apprend que la fresque publiée par Bosio et non retrouvée que j'ai attribuée au cimetière de Domitille, pl. VIII, 2, 3, appartient plus probablement à celui de Sainte-Sotère. Les deux cimetières sont limitrophes.

[4] *Rom. sott.*, t. III, p. 78; tav. XII. Le dessin donné par M. Perret, t. I, pl. LV, présente une croix latine très-régulière et de couleur noire; mais il n'est point exact.

C'est surtout en Afrique qu'on reconnaît cette prédominance de la croix sur le monogramme, qui commence son mouvement vers la fin du IVe siècle. Là on n'avait pas d'aussi près les traditions de Rome et son influence sur le monogramme ; l'éclat de la Croix de Jérusalem arrivait plus vif par Alexandrie ; et le monogramme constantinien, se rapprochant de la croix ansée des Égyptiens, affectait surtout le type le moins commun à Rome, le type cruciforme. Des épitaphes de Carthage, « dont la plus grande partie présente des « caractères trahissant un siècle antérieur au cinquième, portent « presque toutes la croix nue et que nous appelons latine [1] ». Sur deux de ces épitaphes on lit, aux côtés de la branche supérieure et des bras, la traduction libre de la légende tracée dans le ciel aux yeux de Constantin : IN HOC SIGNVM SEMPER VINCE ou *vinces* [2]. On n'a gardé du labarum de Constantin que la croix ; et c'est à elle seule qu'on applique la légende qui sur une tombe romaine est appliquée au monogramme seul. Deux épitaphes romaines de la seconde moitié du quatrième siècle, présentant la croix latine, se trouvent précisément porter les noms africains de Maurentia et Maurentius [3] et de Magus, dérivé de Magon ; cette dernière est composée en somme de paroles empruntées à S. Cyprien [4].

S. Augustin ne parait guère se douter que le signe du Christ ait jamais été son monogramme. Il n'hésite pas à déclarer expressément que « le signe du Christ », c'est sa croix.

« Quel est le signe du Christ connu de tous, dit-il, sinon la croix du Christ ? Que le signe ne soit pas appliqué au front des croyants, ou à l'eau par laquelle ils sont régénérés, ou à l'huile dont ils sont enduits par l'onction ou au sacrifice qui les nourrit, rien de tout cela n'est accompli selon les rites [5].

Parlant en 419 de ce que le comte Marcellin, en sa Chronique, va appeler *la croix du Christ, crux Christi*, il rapporte ce fait miraculeux :

[1] *De titulis carth.*, p. 535.
[2] *Ibid.*, p. 503.
[3] Boldetti, p. 58.
[4] *De tit. carth.*, p. 536.
[5] *In Joan.*, CXVIII, 5.

« Nous apprenons qu'il y a eu de grands tremblements de terre en Orient..... Epouvantés, les juifs, les païens, les catéchumènes qui étaient à Jérusalem ont tous été baptisés. On dit qu'il y a eu de baptisés sept mille hommes peut-être. Le signe du Christ, *signum Christi*, est apparu sur les vêtements des juifs baptisés. C'est ce que nous apprend une relation très-constante de nos frères fidèles [1]. »

Ailleurs il dit aux catéchumènes, au moment de « la tradition du « Symbole : »

« Tous vos péchés passés qui vous poursuivaient seront détruits là (dans le bain du Baptême). Vos péchés étaient semblables aux Egyptiens poursuivant les Israélites, mais jusqu'à la mer Rouge. Qu'est-ce à dire jusqu'à la mer Rouge? Entendez jusqu'à la fontaine consacrée par la croix et par le sang du Christ. Interroge les yeux de la foi. Si tu vois la croix, remarque aussi le sang. Si tu vois ce qui est suspendu, remarque ce qui est épandu. Le côté du Christ a été perforé par la lance et il s'en est écoulé notre prix. C'est pourquoi le Baptême, c'est-à-dire l'eau où vous êtes plongés, est signe du signe du Christ, *signo Christi signatur Baptismus*, et vous passez comme dans la mer Rouge. Vos péchés sont vos ennemis. Ils vous suivent mais jusqu'à la mer. Quand vous y serez entrés, vous vous en échapperez, eux seront détruits, ainsi que, les Israélites s'échappant par un chemin sec, l'eau couvrit les Egyptiens [2].

S. Augustin, à qui l'antique tradition sur « le signe du Christ » semble avoir échappé en ce qui regarde son nom, la traduit cependant à son insu dans un passage vraiment énigmatique au premier abord de son commentaire sur S. Jean :

« Tous les catéchumènes croient déjà au nom du Christ.... Si nous disons à un catéchumène : *Crois-tu au Christ?* il répond : *je crois*, et il se signe. Déjà il porte sur le front la croix du Christ, et il ne rougit pas de la croix de son Seigneur. Voici qu'il a cru en son nom [3]. »

Le catéchumène, qui, pour répondre à la question s'il croit *au Christ, au nom du Christ*, fait sur son front un signe, fait évidemment le signe de ce nom, le monogramme du Christ, le *chi*. Il est évident que c'était l'intention primitive et la réponse naïve et directe à la question. Le signe de la croix est bien une réponse aussi, mais plus éloignée. C'est à une de ces questions : Croyez-vous que le

[1] Sermo XIX, 6.
[2] Sermo CCXXIV, 8.
[3] *In Joan.*, XI, 3.

Christ ait été crucifié ? — Rougissez-vous de la croix du Christ? qu'elle revient précisément. S. Augustin, avec l'explication africaine qui ne voyait que la croix dans le signe tracé sur le front des chrétiens, a été amené à une certaine cacophonie, très-instructive pour nous, de la formule traditionnelle d'interrogation des catéchumènes et de leur réponse plastique traditionnelle. Entre la demande rapportée par S. Augustin et la croix mise en vis-à-vis comme réponse, intercalez le monogramme du Christ, voyez tout d'abord le *chi* dans la croix, et tout devient correct et limpide. C'est là manifestement la vérité dont S. Augustin n'a pu faire l'analyse, mais nous a livré de la manière la plus piquante tous les éléments, pour que nous fassions cette analyse nous-mêmes.

Avec cela, on dirait que S. Augustin a eu le souvenir ou quelque intuition de l'antique tradition faisant du monogramme du Christ le signe du Christ, puisqu'il écrit du chrétien marqué du signe du Christ : « L'homme est la monnaie du Christ. Là est l'image du Christ, « là est le nom du Christ, la fonction du Christ et les offices du « Christ — *Moneta Christi homo est. Ibi imago Christi, ibi nomen « Christi, munus Christi et officia Christi* [1]. » En déclarant que la croix est le signe du Christ, S. Augustin voyait donc dans cette croix son monogramme, le X ; et, tout en expliquant autrement qu'à Rome ou à Constantinople la tradition sur le signe du Christ, ce docteur africain la continuait, en somme, tout entière.

Mais la croix primait de plus en plus le monogramme dans le signe du Christ et allait, pour ainsi dire, l'effaçant. On le voit bien dans S. Cyrille d'Alexandrie.

Répondant à Julien l'Apostat qui accusait les chrétiens de dessiner sur leur front et sur le devant de leurs maisons « le bois de la croix, » il ne voit pas autre chose dans le signe dessiné que ce « bois salutaire, » principe et enseignement de toute vertu [2]. Parlant du vieillard Siméon et de sa fameuse prophétie, il dit : « il appelle signe « auquel on contredira la croix précieuse, ἀντιλεγόμενον δὲ σημεῖον τὸν « τίμιον ὀνομάζει σταυρὸν [3]. »

[1] Sermo XC, 10.

[2] *Contra Julian.*, l. VI ; *Patr. græc.*, t. LXXVI, col. 706.

[3] Homilia XII *In occursum D. N. J. C.; Patr. græc.*, t LXXVII, col. 1048-9.

Cette prédominance de la croix, comme signe du Christ, s'étendra partout au cinquième siècle. S. Cyrille d'Alexandrie est mort en 444. S. Maxime, évêque de Turin, qui assistait au concile de Milan en 451, appelle expressément, comme S. Augustin, la croix « le « signe du Seigneur ». « La croix du Seigneur, dit-il, c'est par ce « signe du Seigneur, que les nautonniers gagnent en sécurité le « port du salut.... C'est par ce signe du Seigneur, que les enfers « mêmes sont ouverts ; car depuis que cet homme, le Seigneur Jésus, « qui portait la croix a été enseveli dans la terre, la terre fendue « et comme labourée par lui a fait germer les morts retenus « dans son sein — *Crux Domini... hoc dominico securi signo portum « salutis petunt.... Hoc, inquam, dominico etiam reserantur in- « ferna* [1]. »

« Le signe du salut, » c'est le nom que Sedulius, l'auteur du *Chant Pascal*, à qui Théodose-le-Jeune a dit de consacrer au Christ la lyre de Virgile rendue meilleure et douée d'un sens divin [2], s'est complu à donner à la croix, « supplice, dit-il, dont le Christ a fait « le signe du salut, »

Suppliciumque dedit signum magis esse salutis [3].

Il célèbre « la vie ramenée par le secours de la croix seule, »

Vitamque reductam
Unius crucis auxilio [4] ;

Et il décrit dans ces vers vraiment épiques le règne de la croix sur l'univers que ses quatre branches enveloppent, soutiennent et vivifient :

Neve quis ignoret speciem crucis esse colendam,
Quæ Dominum portavit ovans, ratione potenti
Quatuor inde plagas quadrati colligit orbis.

[1] Homil L; *Patr. lat.*, t. LVII, col. 341-4.

[2] *dignare Maronem*
Mutatum in melius, divino agnoscere sensu
Scribendum famulo quem jussisti.
Ad Theodosium Augustum dedicatio.

[3] *Carmen pascale*, v. 185.

[4] *Ad Theod. Aug. dedic.*

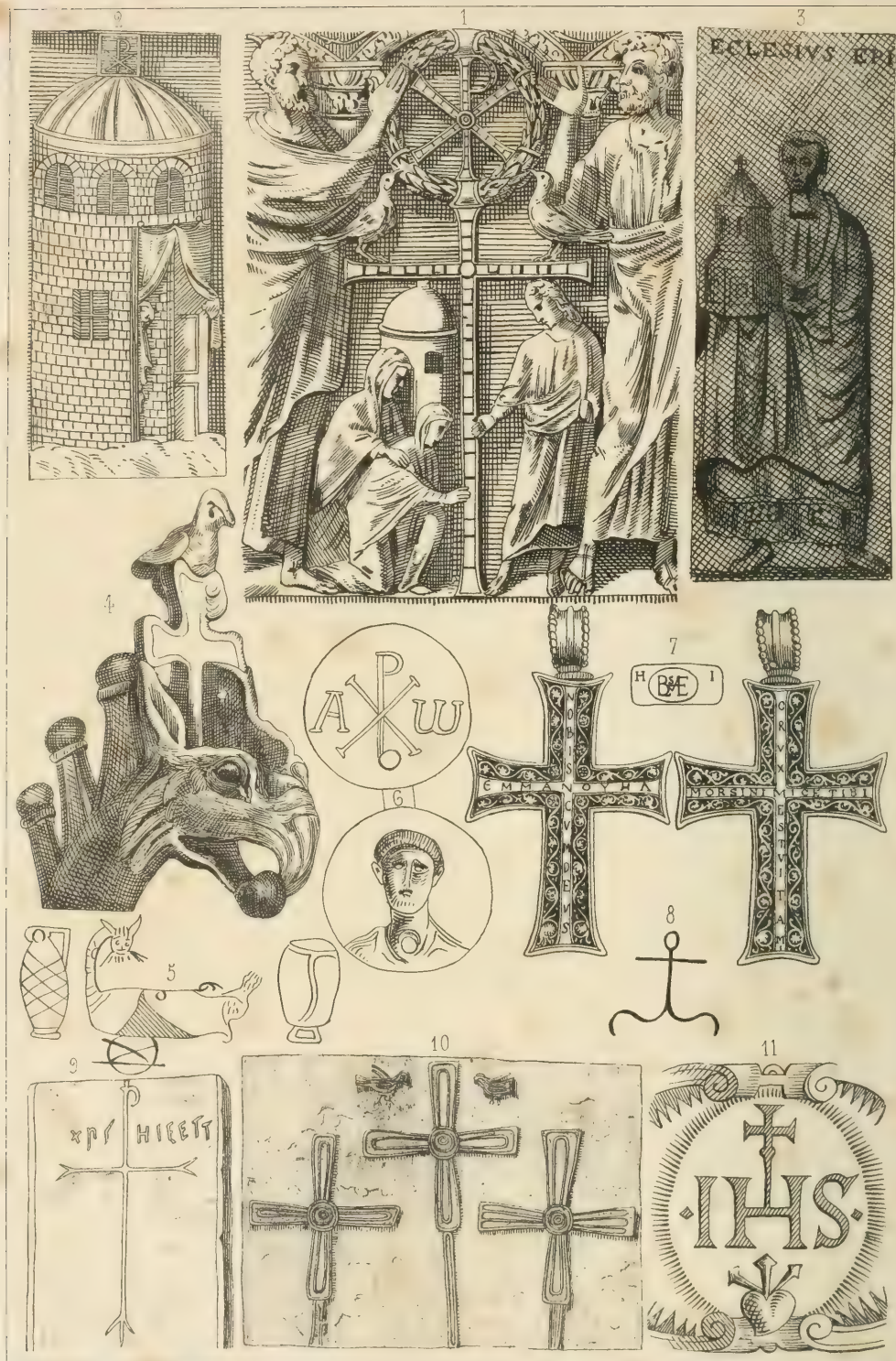
Splendidus auctoris de vertice fulget Eous,
Occiduo sacræ lambuntur sidera plantæ,
Cunctaque de membris vivit natura creantis
Et cruce complexum Christus regit undique mundum.

« Et pour que personne n'ignore que l'image de la croix doit être honorée, elle qui triomphante a porté le Seigneur, elle réunit, par un procédé puissant, les quatre plages du globe. L'Orient splendide lance des feux de la tête de son auteur ; les astres sont effleurés par l'Occident de ses pieds sacrés ; sa droite tient le Septentrion ; sa gauche élève l'axe du Midi : toute la nature vit des membres de celui qui la crée, et le Christ régit de toutes parts le monde qu'il embrasse [1]. »

Nous ne pousserons pas plus loin l'exposé des textes des Pères relatifs au signe du Christ. Il est évident qu'au cinquième siècle la croix est considérée comme ce signe et qu'il en sera ainsi désormais. Tout souvenir du signe primitif ne disparaîtra pas cependant de l'enseignement. S. Augustin aura des imitateurs. On observera que le *chi* et la croix sont identiques de figure et on invitera ainsi à voir le *chi* encore dans la croix même. Nous trouvons en preuve deux textes attribués l'un à S. Jérôme, l'autre à S. Isidore de Séville par Juste-Lipse [2], mais qui ne figurent pas dans leurs œuvres authentiques et sont, sans doute, des additions d'anciens copistes. « *Decussare*, « aurait dit S. Jérôme, c'est couper par le milieu, comme si deux « lignes droites se rencontrent pour dessiner la lettre X qui est la « figure de la croix, *ad speciem litteræ* X, *quæ figura est crucis.* » — « La lettre X, aurait dit à son tour S. Isidore, désigne en figure la « croix et en signe numérique le nombre dix, X *littera et in figura* « *crucem et in numero decem demonstrat.* » Ces deux textes, qui

[1] V. 189-94 Nous avons déjà vu dans S. Hippolyte (col. 777) cette orientation remarquable de la croix. Elle semble faire allusion au titre d'Orient, *ecce vir Oriens,* donné par le prophète Zacharie au Christ (VI, 12) et au mot du prêtre Zacharie : *Dieu nous a visités se levant d'en haut, Oriens ex alto* (Luc, I, 78). Mais peut-être fait-elle aussi allusion à la situation qu'on croit avoir été celle du Christ sur la croix. Comme condamné, il tournait le dos à la Ville-Sainte, regardait notre Occident et Rome, la future Jérusalem, et avait le Nord à sa droite, le Midi à sa gauche.

[2] *De cruce libri tres,* 2a editio. Antuerpiæ, 1595, in-8°, p. 27. Il renvoie pour S. Jérôme à *In Hierem.*, cap. XXXI ; pour S. Isidore à lib. I. *Orig.*, cap. III. Vallarsi ne donne pas le premier texte. Arevalo rejette positivement le second.


2
1
3
ECLESIVS EPI
4
6
7
8
5
9
10
11
IHS

LÉGENDE DE LA PLANCHE XII

1. Labarum de Constantin s'élevant au-dessus de l'image du Saint-Sépulcre. — Sculpture d'un sarcophage du cimetière du Vatican. Aringhi. t. I, p. 311.
2. Dessin d'un baptistère, probablement celui du Latran. — Sculpture d'un sarcophage du cimetière du Vatican. Aringhi, t. I, p. 319.
3. Basilique de Saint-Vital à Ravenne, construite par Justinien, représentée sur la mosaïque de l'abside. Ciampini, t. II, tab. XIX.
4. Extrémité supérieure d'une lampe de bronze de Porto, conservée au Vatican. *Bulletino*, 1868, tav. VIII,
5. Symboles gravés sur le marbre du *loculus* de Januaria, au cimetière de Saint-Calixte. *Roma sotterranea*, t. III, tav. XXVIII, 22.
6. Médaille de dévotion. *Bulletino*, 1869, tav. III, 6.
7. Croix pectorale d'or trouvée dans un tombeau, sous le pavé de la basilique constantinienne de Saint-Laurent. *Bulletino*, 1863, p. 31.
8. Ancre cruciforme gravée sur l'enseigne d'un hypogée de famille, du Ier ou du IIe siècle, au cimetière de Domitille. *Bulletino*, 1874, tav. I, 1.
9. Pierre tombale, du VIe (?) siècle, trouvée à Vix en Bourgogne. *Revue de l'Art chrétien*, 1875, t. XIX, p. 25.
10. Pierre tombale de la fin du VIIe siècle, trouvée à Mandourel (Aude). *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, planches n° 506.
11. Cachet de la Compagnie de Jésus, en tête de la dédicace à Sixte V du Ier volume des *Controverses* de Bellarmin, imprimé à Ingolstadt en 1586.

semblent inspirés par S. Paulin, sont des échos manifestes de la tradition primitive.

Elle devait naturellement mieux persévérer sur les monuments matériels où les types sont reproduits d'âge en âge, en dehors plus ou moins de leur explication dogmatique. C'est ce qui est arrivé en effet pendant des siècles et jusqu'à nos jours.

Au commencement du cinquième siècle, les fils de Théodose, Arcadius et Honorius, occupant à Constantinople et à Milan les deux moitiés de son trône qui avait réuni l'Orient et l'Occident, avaient adopté les mêmes types de monnaies, un moment frappées dans les même hôtels monétaires. Un sou d'or, au revers de l'image d'Eudoxie, épouse d'Arcadius, offre le monogramme constantinien avec cette légende : « SALVS ORIENTIS FELICITAS OCCIDENTIS, salut « de l'Orient, félicité de l'Occident [1] ». Le monogramme fait sa première apparition sur le sceptre, avec la figure cruciforme [2]. Le globe crucifère devient commun [3]. Une petite croix grecque, qui est un *chi* en même temps qu'une croix, plane au-dessus des trois têtes réunies d'Honorius, d'Arcadius et de son fils Théodose-le-Jeune [4]. Placidie, sœur d'Honorius et d'Arcadius, porte le monogramme constantinien ou la croix sur l'épaule. Au revers de son buste, une Victoire, assise sur une cuirasse, écrit le monogramme sur un bouclier ; mais ailleurs cette Victoire, debout, s'appuie sur une longue croix surmontée d'une étoile [5].

Sous Valentinien III, fils de Placidie, et sous Théodose-le-Jeune, « la croix paraît sur presque toutes les pièces dans diverses posi- « tions, et remplace presque complétement les deux formes du « monogramme du Christ [6]. » On la voit sur le bouclier de l'empereur et au centre d'une couronne de laurier [7]. La croix grecque, +, figure

[1] Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines frappées sous l'empire d'Orient*, 2 vol. in-8°. Paris, 1862, pl. IV, 25.

[2] Cohen, *Description historique des monnaies frappées dans l'empire romain, communément appelées monnaies impériales*, t. VI, *Honor.*, n. 20. Paris, 1862, in-8°.

[3] *Ibid.*, n. 24, pour Honorius. Sabatier, t. I, p. 104, pour Arcadius.

[4] Sabatier, t. I, pl. III.

[5] Banduri, t. II, p. 501.

[6] M. Martigny, p. 462.

[7] Banduri, t. II, p. 501. — Ici pl. XI, 82.

au lieu du monogramme cruciforme au haut du sceptre de Valentinien III [1], monogramme elle-même, rappelant le *tau*. Sous ce prince, l'an 455, la croix fait ainsi ce qu'on croit être sa première apparition sur le diadème impérial[2]. Le diadème de Licinie Eudoxie, épouse de Valentinien [3], porte également par-devant cette croix, +, de grande dimension, sur une petite boule qui figure le globe ; et le X de la légende EVDOXIA, dessiné de même, +, près de la croix du diadème, indique bien que la première signification de ce signe c'est le *chi*, la lettre initiale de Christ. Au revers de cette médaille, l'impératrice, non plus en buste, mais assise, tient de la droite un globe surmonté d'une croix latine et de la gauche cette même croix en guise de sceptre, avec la légende « SALVS REIPVBLICAE, salut de « la république. » Le monogramme persévère donc toujours, mais sous sa forme primitive de *chi*, confinant à la croix ; et la croix proprement dite tend de plus en plus à prévaloir comme signe du Christ et signe de christianisme.

Un fait célèbre réclame à cette époque notre attention.

L'an 429, S. Germain, évêque d'Auxerre, et S. Loup, évêque de Troye, faisant route pour la Grande-Bretagne, où ils allaient combattre le Pélagianisme, passèrent à Lutèce et de là à Nanterre. Dans la foule des villageois, accourue sur les pas de ces hommes de Dieu, S. Germain remarqua une petite fille d'environ sept ans qui sera la vierge Geneviève, l'ange de la monarchie française.

« S. Germain lui dit : *Je t'en prie, n'hésite pas à m'avouer si tu veux, dans l'état de sainteté et consacrée au Christ, conserver, comme son épouse, ton corps immaculé et intact*[4] . — *Je le veux, saint père*, dit-elle... Sitôt que la lampe du soleil éclaira la terre, son père la conduisit à S. Germain, comme il l'avait ordonné. Reconnaissant alors en elle je ne sais quoi de céleste, il lui dit : *Salut ma fille, Geneviève ! Te souviens-tu de ce que tu m'as promis hier touchant l'intégrité de ton corps?* Geneviève lui répondit : *Je me souviens de ce que je t'ai promis et à Dieu, père saint; et en effet je désire conserver, Dieu m'aidant, la*

[1] M. Martigny, p. 482.

[2] Banduri, t. II, p. 572 : *Imperator habitu consulari cum stemmate crucigero, dextram porrigit figuræ semigenuflexæ, sinistra tenet sceptrum crucigerum. — Nummus maximi moduli.*

[3] M. Martigny, p. 462.

[4] Si vis in sanctimonio consecrata Christo immaculatum et intactum corpus, quemadmodum sponsa ejus, servare.

chasteté de l'esprit et *du corps très-intègre jusqu'à la fin*. S. Germain, ramassant à terre une monnaie de bronze marquée du signe de la croix, qui se trouvait apportée là par la volonté de Dieu [1], la lui donna comme un grand présent, lui disant : *Après l'avoir percée, porte-la toujours suspendue au cou en mémoire de moi. Ne souffre pas qu'aucun ornement de métal, soit d'or, soit d'argent, ou de quelque pierre précieuse ne charge même ton cou ni tes doigts. Car si la plus petite parure du siècle a la victoire sur ton esprit, tu seras alors privée des ornements éternels et célestes.* Et lui disant adieu, la suppliant de se souvenir souvent de lui, dans le Christ seulement, et la recommandant à son père Sévère, S. Germain et S. Loup continuèrent le chemin qu'ils avaient entrepris avec l'aide du Seigneur [2]. »

Ainsi parle le biographe de sainte Geneviève qui écrivait dix-huit ans après sa mort, c'est-à-dire vers l'an 530. Un autre biographe ancien dit que S. Germain donna à la petite Geneviève la monnaie de bronze marquée de la croix « comme le gage d'un office reli- « gieux, et lui ordonna, l'ayant percée, de la tenir attachée à son « cou [3]. » L'abbé de Sainte-Geneviève, Etienne, qui fut fait évêque de Tournai en 1192, expliquant le récit des biographes dira : « Notre « vierge, tant qu'elle a vécu, a méprisé les séductions charnelles, « et, au lieu de gemmes ou de bijoux d'or, a mis au-dessus « de toutes délices, de toutes richesses, une monnaie d'airain « marquée du titre de la croix que Germain, seigneur d'Auxerre, « avait suspendue à son cou, en signe et comme étant les arrhes « de ses épousailles avec le Christ [4]. » Voilà bien le sens de l'action du saint évêque Germain et de l'objet que la main de la Providence et la sienne laissent ici en mémorial. L'évêque ratifie solennellement l'hymen virginal de la jeune fille, et suspend à son cou l'image de son divin Époux, la suppliant de se souvenir de lui auprès de cet Époux même et de lui seul, *obsecrans ut sui memor tantum crebro in Christo esset*, auprès du Christ auquel elle est consacrée par un saint état, *in sanctimonio consecrata Christo*.

Or quelle image du divin Époux était sur la médaille suspendue

[1] Nummum æreum, Dei nutu allatum, habentem signum crucis a tellure colligens.

[2] *Acta SS.*, III januarii, p. 138.

[3] Quasi quoddam pignus religiosi muneris atque ut perforatus collo ejus inhæreret indixit. *Acta SS.*, p. 143.

[4] *Epist.* CLXI. *Patr. lat.*, t. CCXI.

au cou de l'angélique épouse? La monnaie de bronze, dit le biographe de la sainte, était marquée du « signe de la croix, *nummum æreum habentem signum crucis.* » Il se pourrait que le mot de croix désignât ici le monogramme du Christ, considéré, sous sa forme constantinienne, par S. Paulin et par Prudence comme une des deux formes de la croix. Sous Constantin, Magnence, Décence, Jovien, Gratien, et encore sous Livius Severus, un des derniers empereurs d'Occident, qui régnera de 461 à 465, on trouve le monogramme constantinien occupant, dessiné en grand, le centre du champ d'une monnaie [1]. Des médailles de dévotion, suspendues au cou, nous le montrent de même aux quatrième et cinquième siècles et au-delà [2]. Cependant il est probable que la croix de la médaille de Geneviève était une croix proprement dite, une croix latine et non le monogramme, qu'on rencontre d'ailleurs, et plusieurs fois, sur les monnaies de Théodose-le-Jeune, de Valentinien III et des Augustes, c'est-à-dire à notre date de 429 [3]. Une de ces monnaies si nombreuses « de la fin du quatrième siècle et du cinquième, au revers « desquelles domine la croix, a du être trouvée par S. Germain « d'Auxerre pour être suspendue au cou de la vierge Geneviève », dit M. de Rossi [4]. Le premier historien de la sainte, qui semble l'avoir connue, avait probablement vu à son cou sa fameuse médaille. Il pouvait même avoir sous les yeux cette relique en écrivant. L'abbé Etienne l'avait peut-être encore au douzième siècle ; au moins les images de la sainte représentaient-elles sa médaille traditionnelle. Or le premier y a vu « le symbole de la croix, *signum crucis,* le second « la marque, le titre de la croix, *nummum æreum titulo* « *crucis insignem;* » et ce qu'on appelait croix, au moins communément, du sixième siècle au douzième, c'est bien la croix ressemblant au *tau*, la croix latine. Encore une fois la croix de la médaille de sainte Geneviève semble avoir été la croix proprement dite.

Prenons bien garde, cependant, à toute la signification de cette croix. C'est un *chi*, +, dont la branche inférieure est plus allongée

[1] R. P. Garucci, *Vetri,* p. 253, Constantin ; Banduri, t. II, p. 233, Magnence, Décence ; p. 444, Jovien ; p. 451, Gratien ; p. 584, Livius Severus.

[2] *Bulletino,* 1869, tav. III, 6, 7; p. 44, 3, 6. — Ici pl. XII, 5.

[3] Banduri, t. II, p. 501. — Ici pl. XI, 82,

[4] *Bulletino,* 1869, p 43.

que les autres ; mais le *chi* est toujours là ; et le prolongement de la branche supérieure et de l'inférieure à la fois n'a pas empêché que nous n'ayons reconnu le *chi* sur une colonne d'un sarcophage de Tusculum de ce temps [1]. Une médaille de dévotion du cinquième siècle ou plus récente nous présente une croix latine dont le rapport avec le monogramme est indiscutable, puisqu'elle est accostée de l'A Ω, de l'adjectif « Eternel », réclamant nécessairement le substantif « Christ » : le monogramme du Christ, le *chi*, +, y est inclus dans la croix latine † [2]. Ainsi en doit-il être sur un revers de médaille, tout semblable, d'un des trois Clovis [3], et sur des revers de médaille des Dagobert I, II et III [4]. Sous les Mérovingiens on voit continuellement en variantes croix latine, croix grecque, monogramme constantinien, monogramme cruciforme. Un tiers de sol d'or de Childebert qui régna à Paris après Clovis Ier, en 511, du vivant encore de sainte Geneviève, a le monogramme constantinien, avec A Ω, planté sur un petit globe [5], comme on voit ailleurs la croix grecque ou latine. Il est évident enfin que la croix contient le monogramme et le monogramme la croix. Ainsi la monnaie percée, suspendue au cou de sainte Geneviève par S. Germain, si elle portait la croix latine au lieu du monogramme, rappelait le monogramme nécessairement. C'est le nom de son divin Epoux que reçoit la petite fille « consacrée au Christ » ; c'est son image que dépose sur le cœur de sa virginale épouse le saint évêque consécrateur. *Votre nom*, dit l'Epouse du Cantique à l'Epoux, *est un parfum répandu... Mon bien-aimé m'est un bouquet de myrrhe, c'est entre mes seins qu'il repose* [6]. Mais si l'angélique vierge ne *connaît que Jésus-Christ*, l'héroïque vierge ne connaît que *lui crucifié* [7] ; et c'est en forme de croix qu'elle porte le chiffre de son nom. Les Césars mêmes, de l'Orient à l'Occident, lui ont, à la suite de S. Paul, dessiné l'image sublime et adéquate de son Epoux ; et c'est cette image

[1] Pl. XI, 25, 26.
[2] *Bulletino*, 1869, p. 44, 4.
[3] M. Martigny, p. 464.
[4] Leblanc, *Traité historique des monnaies de France*, 1690, in-4°, p. 46.
[5] Leblanc, p. 58.
[6] *Cant.*, I, 1, 12.
[7] I *Cor.*, II, 2.

apportée par Dieu aux pieds de S. Germain, qui est placée par lui sur la poitrine sacrée de Geneviève.

Reprenons notre sujet. La croix prévaut sur le monogramme, au sixième siècle, soit en Occident, soit en Orient.

« La croix monogrammatique, depuis la fin du IVe siècle jusqu'à celle du Ve et même jusq'au VIe, dit M. de Rossi, est très-fréquente sur les monuments de nos pays ; elle fait d'abord concurrence à la croix simple et nue, puis peu à peu lui cède la place; à la fin elle devient très-rare [1]. A Rome le monogramme constantinien, pendant le Ve et le VIe siècle, fut presque éclipsé par l'usage continuel et solennel des formes plus claires et évidentes de la croix : son emploi fut moins rare en d'autres pays surtout dans l'Italie supérieure [2]. Au temps de Charlemagne, il reprit sa vogue, peut-être à cause de la renaissance des études, et de la mode qui s'ensuivit d'imiter les usages des siècles anciens [3]. »

On voit disparaître ensuite chez nous le monogramme constantinien. Pourtant on le trouvera encore dans un cercle porté de la main gauche par l'ange de la prière, PRECATIO, qui de la main droite tient une croix ou plutôt un *tau* d'où pend un drapeau, sur des fresques récemment découvertes de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs. L'ange de la demande, PETITIO, porte le même monogramme et tient la même bannière. Entre ces deux anges sont deux séraphins à six ailes chantant SCS, SCS, *Sanctus*, *Sanctus* [4]. M. de Rossi croit ces peintures du XIIe siècle. Elles trahissent une main ou une inspiration grecque; et c'est la raison peut-être de cette présence tardive du monogramme en Occident.

Le monogramme ne disparaîtra point ainsi en Orient. L'Orient immobilise ses types. « Ni le temps, ni le lieu ne font rien à l'art « grec, dit M. Didron, résumant les observations de M. Paul Du- « rand ; au XVIIIe siècle, le peintre moréote continue et calque le « peintre vénitien du Xe, le peintre athonite du Ve ou du VIe... En « Grèce, l'artiste est l'esclave du théologien ; son œuvre, que copie- « ront ses successeurs, copie celle des peintres qui l'ont précédé [5]. » Il nous suffira donc de signaler une médaille, frappée à Constanti-

[1] *Spicil. Solesm.*, t. IV, p. 529.
[2] P. 530.
[3] *Bulletino*, 1863, p. 63.
[4] *Bulletino*, 1863, p. 46.
[5] *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine.* Paris, 1845. in-8°, p. VII.

nople, de Théodore Lascaris, le fondateur de l'empire de Nicée qui régna de 1204 à 1222. Il est représenté le diadème sur la tête et la croix à la main en guise de sceptre. Au revers est un grand monogramme constantinien [1].

Mais le monogramme disparaît moins chez nous en réalité qu'en apparence. Il se conserve sous la forme primitive +, où on ne voit ordinairement que la croix, mais où il faut, comment en douter? voir tout d'abord le *chi*. Je reconnais cette initiale du nom du Christ sur tous les principaux monuments de la religion et de la vie chrétienne.

Et d'abord dans le signe tracé sur le front à la Confirmation.

« Nous signons de haut en bas avec la main droite, au nom du « Christ, ceux qui ont besoin de ce sceau, τῇ δεξιᾷ χειρὶ ἐν ὀνόματι Χρισ- « τοῦ κατασφραγίζομεν τοὺς τῆς σφραγῖδος ταύτης δεομένους, » dit un auteur syrien du Ve siècle [2]. Précieux texte qui nous montre que la formule de la Confirmation usitée à cette époque dans l'Église romaine, *Signum Christi in vitam æternam*, était reçue en substance en Orient, et fait bien entrevoir son origine apostolique ! Mais on ne prononçait pas seulement le nom du Christ dans la Confirmation, on le traçait : ἐν ονόματι Χριστοῦ κατασφραγίζομεν. La croix, +, était le monogramme du Christ, X, bien reconnu pour tel. Quand S. Martin apparaît à une femme de Poitiers qui est venue demander la guérison à son tombeau, comment se montre et parle le saint? « Et voici un homme à la chevelure de cygne, au vêtement de « pourpre, portant une croix à la main, qui se tenant devant elle, « lui dit : *Maintenant tu seras guérie au nom du Christ, notre Ré-* « *dempteur* [3].» C'est le nom du Christ qui accompagne la croix tenue par le thaumaturge : la croix équilatérale peut-être, telle qu'on la voit entre deux têtes de S. Pierre et de S. Paul sur une bulle de plomb de Munerius, MVNERII, du Ve ou du VIe siècle [4]; peut-être la croix monogrammatique que nous avons vue deux fois dans la main de S. Pierre sur des monuments de ce temps. Bientôt S. Eloi, évêque

[1] Banduri, t. II, p. 767.

[2] S. Justini, *Opera spuria, quæstiones et responsiones ad orthodoxos*, quæst. 118 ; *Patr. græc.*, t. , col. 1368.

[3] S. Greg. Turon., *de Miraculis S. Martini*, l. II, cap. LVI ; *Patr. lat.*, t. LXXI, col. 966.

[4] *Bulletino*, 1877, p. 56.

de Noyon prêchant au peuple dira : « *Ayez toujours le Christ dans* « *l'esprit et son signe sur le front*... C'est assurément une grande « chose que le signe du Christ et la croix du Christ : mais elle ne « sert qu'à ceux qui accomplissent les commandements du Christ [1].» Il distingue bien d'abord le signe du Christ de la croix du Christ, *signum Christi et crux Christi ;* puis il paraît les confondre en une seule chose *magna res... illis solis prodest*, etc. Il s'agit donc du monogramme, d'une forme ou d'une autre, qui est considéré comme une croix. C'est un proverbe : *Habete semper Christum in mente et signum ejus in fronte*, que S. Eloi commente. On le retrouve à un siècle de là, chez les Anglo-Saxons, avec cette légère variante : *Habete Christum in cordibus et signum ejus in frontibus*, et commenté ainsi par le vénérable Bède : « Armez-vous toujours du signe de la « croix du Christ, *signaculo crucis Christi*, car c'est là ce que « craignent et fuient les démons, effrayés par le signe du Sauveur, « *signo territis Salvatoris* [2]. »Dans la croix qu'il recevait sur le front, le peuple chrétien voyait donc au Ve, au VIIe, au VIIIe siècle, un signe distinct de la croix, le signe du Christ, son monogramme.

Le Christ est représenté dans tout le Moyen-Age, et de nos jours encore, chez les Latins comme chez les Grecs, avec le nimbe crucifère. C'est un disque de lumière dans lequel les païens, à commencer par les Egyptiens, encadraient la tête de leurs dieux. Les romains l'ont donné par adulation à leurs empereurs; et de Trajan il passera à Constantin et à Clovis même. Les images du Sauveur sont les premières images saintes auxquelles les artistes chrétiens en aient, au IVe siècle, décerné l'honneur. Ils l'ont étendu ensuite aux Anges, aux Evangélistes, aux Apôtres, à tous les saints. On a dès lors marqué d'un signe distinctif le nimbe du Christ. Le plus ancien exemple de ce signe est offert par la mosaïque de Sainte-Agathe à Ravenne, de l'an 400 environ. La tête du Christ assis sur un trône est entourée du nimbe, où s'épanouissent les quatre branches égales d'une croix gemmée. Deux anges, Michel et Gabriel, sont debout aux côtés du trône avec le nimbe simple [3]. Le + du nimbe du Christ

[1] S. Audoenus, lib. II, *de S. Eligio*, cap. XVI.

[2] Beda, t. III in *Collect. flor. et par.*

[3] Ciampini, t. I, tab. XLVI.

est bien évidemment la marque de son nom. Tout doute est levé par la mosaïque de Saint-Aquilin de Milan, basilique construite par Galla Placidia, sœur d'Arcadius et d'Honorius, en l'honneur de saint Genest. Dans le nimbe est inscrit le monogramme constantinien, ayant entre les branches du X l'alpha et l'oméga [1]. Enfin une piastre d'ivoire, gravée au trait vers la fin du IVe siècle [2], et passée du cimetière de Domitille à la bibliothèque Vaticane, qui offre la plus ancienne image authentique du Christ, le présente enseignant ou bénissant de la droite et ayant sur la tête, entourée du nimbe, la croix monogrammatique. Le nimbe cruciforme apparaît à son début ; et l'on voit bien que le monogramme est l'origine de la croix et ainsi la première signification de cette illustre image.

L'autel figure le Christ dans la liturgie. C'est après l'avoir salué par le baiser apostolique que l'évêque donne sa paix aux fidèles. Un autel de Marseille, qui paraît être du Ve siècle, est marqué sur sa face principale d'une couronne contenant le monogramme constantinien du Christ avec l'A Ω, accostée de douze colombes figurant les Apôtres. L'autre face offre l'Agneau debout sur la montagne du Paradis d'ou s'échappent les quatre fleuves de l'eau de la vie [3]. L'autel d'Auriol, près Marseille, qui est du même temps, offre pareillement sur sa face antérieure le monogramme constantinien et l'A Ω enfermés dans un cercle, et de chaque côté six colombes [4]. Sur les deux faces principales de l'autel trouvé en partie à Saint-Marcel de Crussol, en Vivarais, et conservé au musée de Saint-Germain-en-Laye, autel que M. de Rossi fait remonter à la fin du IVe siècle [5], douze agneaux et douze colombes, figurant les Apôtres, escortent le monogramme cruciforme flanqué de l'A et de l'Ω. Sur les deux faces latérales, six colombes vont à la couronne aux lemnisques flottants, image du Christ à qui l'Eglise chante : *Jesu corona celsior* [6].

[1] Allegranza, *Alcuni sacri monumenti di Milano*. In Milano, 1757, tav. Ia.

[2] *Rom. sott.*, t. III, p. 596 ; Boldetti, p. 60 ; M. Martigny, p. 334. Le dessin de M. Martigny est meilleur que celui de Boldetti.

[3] *Inscript. chrét. de la Gaule*, t. II, p. 303 ; pl. 73, 438.

[4] M. Martigny, p. 59, d'après M. l'abbé Bargès.

[5] Ce sont les renseignements que M. d'Acy a bien voulu me transmettre par M. le comte G. Yvert.

[6] *Com. confes. non pontificis*, ad Laudes.

Encore une fois l'autel figure le Christ. Mais, d'autre part, ce même autel de Crussol a aux angles de sa table à rebords quatre + inscrits dans un cercle. N'est-il pas à croire que ce sont des variantes et des répétitions du monogramme, rappelant, ce me semble, le pain eucharistique et le denier mystique, récompense éternelle du serviteur fidèle ? Un autel du VIIe siècle, celui de Palagues en Normandie, décide la question. Il présente au milieu de sa table carrée une croix grecque à crochets, avec un support distinct, qui la fait ressembler à la croix latine. Mais le signe + y est tout d'abord celui du Christ. La preuve sans réplique du fait, c'est l'inscription latine gravée au dessous en grands caractères. Elle commence par ce mot grec : « XPE, O Christ [1] ! »

D'après le Pontifical romain, si plein des traditions antiques, nos autels et les pierres sacrées de nos autels, qui sont des autels abrégés, sont marqués aujourd'hui, au centre et aux quatre angles de la table, de croix grecques, +. L'autel du musée de Saint-Germain offre déjà ces croix aux quatre angles. On entrevoit assez, d'après ce que nous avons dit, que ce sont des *chi* avant d'être des croix. Et en effet, le Pontife, après avoir tracé le + central, trace les quatre autres selon la figure du *chi* formée par deux diagonales, d'après ces prescriptions graphiques du Pontifical :

+ 1		+ 4
	+	
+ 3		+ 2

La double onction de l'autel se fait aussi d'un angle à l'autre en forme de *chi*.

+ 2		+ 5
	+ 1	
+ 4		+ 3

Les cinq croix composées d'encens et de cire, que le Pontife allume au centre et aux extrémités de ce *chi*, sont aussi en forme de

[1] *Inscript. chrét. de la Gaule*, t. I, p. 182.

chi, +, désignant le Christ holocauste éternel en même temps qu'autel éternel.

Il en est de l'église matérielle, image de l'Eglise, comme de l'autel, image du Christ. Son pavé est marqué d'une croix par le bâton pastoral du Pontife. Mais cette croix, tracée sur la cendre d'un angle à l'autre, est un *chi*, X ; et les lettres de l'alphabet grec et celles de l'alphabet latin, inscrites sur les deux branches, indiquent bien que ce signe est celui du Christ, l'Alpha et l'Omega, en qui l'Orient et l'Occident sont réunis, étant pacifiés par sa croix, visible ici, d'ailleurs, avec son nom. *Notre Seigneur Jésus-Christ est la pierre qui est à la tête de l'angle*, le noyau d'où part tout l'édifice ; c'est *le fondement* que *j'ai posé en sage architecte*, dit S. Paul, *et personne ne peut poser d'autre fondement que celui qui a été posé, qui est le Christ Jésus* [1].

Douze croix, que le Pontife oindra du saint Chrême, sont tracées sur les murs ; mais ces croix sont des croix grecques, des *chi*, +. Elles figurent le *nom* du Christ que les Apôtres ont *porté devant les nations et les fils d'Israël* [2], eux dont l'ange, décrivant la Jérusalem céleste, type de nos temples terrestres, a dit à S. Jean : *Le mur de la cité a douze fondements et sur les douze sont les douze noms des Apôtres de l'Agneau* [3]. A la cathédrale de Chartres — cette encyclopédie en pierres sculptées et en verres peints des siècles de saint Bernard et de saint Louis — les douze Apôtres, adossés aux douze colonnes de la nef, tenaient douze croix grecques dans des cadres circulaires, semblables à ceux contenant le monogramme que portaient les anges sur les murs, peints à cette époque, de Saint-Laurent-hors-les-murs. C'est que cette croix est l'équivalent du monogramme : et l'art grec qui a dirigé les peintures de Saint-Laurent à Rome a laissé bien de ses traces à la cathédrale de Chartres [4]. La Sainte-Chapelle de Paris présente aujourd'hui, des

[1] Act., IV, 10, 11; Ephes., II, 20; I Pet., II, 6. — I Cor., III, 10, 11.

[2] Act., IX, 15.

[3] Apoc., XXI, 14. La collection Basilewski présentait à l'Exposition deux superbes *Disques de consécration* en filigrane, qui ne sont que des + encadrés.

[4] « En fait d'art, nous avons trouvé de singulières analogies entre la cathédrale de Chartres ou celle de Reims et les églises de Saint-Luc en Livadie, de Sainte-Sophie à Salonique, de Sainte-Laure au mont Athos. Le sceau dont les moines

deux côtés de sa nef, des copies ou imitations des douze Apôtres de Chartres détruits par la Révolution.

Toutes nos églises sont donc marquées, au pavé et sur les murs, du nom du Christ en même temps que de sa croix. Le plan de la plupart offre, en outre, le dessin de la croix grecque en Orient, de la croix latine en Occident. Cette croix grecque qui règne à Sainte-Sophie de Constantinople et qui est venue de là chez nous, à Saint-Marc de Venise, à Saint-Front de Périgueux, à Sainte-Geneviève de Paris, est tout d'abord le *chi*, +, le monogramme du Christ. Constantin a dessiné la croix latine à la basilique du Sauveur et à celle de Saint-Pierre. C'est la croix proprement dite, mais qui rappelle bien le monogramme, à la branche inférieure duquel elle fait une simple addition, maintes fois distincte du corps du signe. Le Saint-Pierre des papes en est une preuve éclatante. Bramante et Michel-Ange l'avaient dessiné en croix grecque. Paul V l'a fait prolonger en croix latine. Mais ce prolongement, par une largeur bien moindre de l'édifice à l'extérieur, et à l'intérieur par une augmentation de largeur et de hauteur de la grande nef, laisse pleinement régner autour de la coupole la figure de la croix carrée et n'offre pas moins l'image du monogramme du Christ que de sa croix même. Nous avons dit que c'est à la *cappella greca* qu'il faut demander le plus ancien exemplaire, ce semble, de ce plan d'église dessinant le nom du Christ et sa croix tout ensemble, que l'Orient et l'Occident doivent adopter avec une variante qui trahit en effet les deux sens.

La croix figure à chaque instant dans la liturgie. Elle est toujours tracée, comme sur l'autel et les murs de l'église, à branches égales. C'est un *chi* en même temps qu'une croix; et le sens des paroles qu'elle accompagne demande souvent qu'elle désigne précisément le nom du Christ. Le canon de la messe va nous en donner des preuves frappantes. Il commence : « Père très-clément, nous vous « prions et vous demandons en suppliant par Jésus-Christ, votre « Fils, Notre-Seigneur, d'avoir pour agréables et de bénir ces + « dons, ces + présents, ces + saints sacrifices etc. » Le + ne veut-il

de l'Athos scellent leurs décisions est peint sur une verrière de la cathédrale de Chartres d'une façon frappante. » *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, avec une introduction et des notes par M. Didron, traduit du manuscrit byzantin, *le Guide de la peinture*, par le Dr Paul Durand. Paris, 1845, p. XXXV.

pas dire que la bénédiction est donnée par le « Christ, » et n'est-ce pas le Christ plutôt que sa croix qu'il rappelle tout d'abord? Quand on demande que le pain et le vin deviennent le corps et le sang du Christ, le + est fait sur le pain au mot *corpus*, sur le vin au mot *sanguis :* n'est-ce pas l'indication du Christ même et de la transsubstantiation ? Ces mots « hostie pure, hostie sainte, hostie « immaculée, pain sacré de la vie éternelle, calice du perpétuel « salut » sont accompagnés d'un + qui a évidemment la même signification. Peut-on lui en donner une autre dans ce passage relatif au Christ : « par lui + même, et avec lui + même, et en lui + même, » et dans cet autre : « que la paix + du Seigneur soit + « toujours avec + vous ? »

C'est en forme de croix grecque, +, avec deux lignes égales coupées à angle droit, que nous faisons le signe de la croix du front à la poitrine et de l'épaule gauche à l'épaule droite, en invoquant les noms du Père et du Fils et du Saint-Esprit. J'ai de la peine à croire que ce signe de la croix ne soit pas aussi celui du nom du Christ, par qui nous connaissons le Père et par qui nous recevons l'Esprit-Saint. C'est la croix de la liturgie dans laquelle nous venons de reconnaître en effet le monogramme.

Il faut remarquer aussi que les croix dites stationales qui se portaient en avant des processions, en allant aux lieux appelés *stations*, où se célébraient à certains jours les saints mystères, présentent souvent un + au-dessus d'une hampe dont il est parfaitement distinct. La magnifique croix d'argent de Ravenne, contenant en quatre fois cinq médaillons les bustes de vingt personnages nimbés, que l'on croit être la série des saints évêques de cette ville jusqu'à l'époque de la confection de cette croix, est une croix grecque parfaitement terminée et ornée aux quatre extrémités, qu'une tige spéciale élevait en l'air [1]. Nous allons voir des croix de ce genre sur une tombe mérovingienne [2]. Une autre figure entre les bustes des SS. Pierre et Paul sur une très-ancienne lame de plomb [3]; et de même, sur le sceau de Pascal II qui tint le Saint-Siége

[1] Ciampini, t. II, tab. XIV.

[2] Ici, pl. XII, 10.

[3] Borgia, *Vaticana confessio Beati Petri*. Romæ, 1776, frontispice et p. 116.

de 1099 à 1118 [1]. On la trouve sur une médaille de Michel Ducas, empereur de Constantinople de 1071 à 1078 [2]. C'est cette croix qui servira de bâton pastoral au pape. Le diptyque envoyé par S. Grégoire-le-Grand, avec d'autres objets pieux, à Théodelinde, reine des Lombards, où, depuis, l'un des deux consuls représentés a été transformé en S. Grégoire lui-même, SC GREGR, l'autre consul ayant été changé en roi David, DAVID REX, a le + sur le bâton du consul devenu celui du Pontife [3]. Nous avons vu ce bâton pastoral dans la main de Pie IX, debout sur son trône au milieu des Pères du concile du Vatican. C'est le monogramme du Christ arboré et formant, avec la hampe qui le porte, une croix. Aussi dans la liturgie romaine, quand la croix s'élève pour le départ de la procession et que le diacre s'écrie : « Marchons en paix, » le peuple répond-il : « Au nom du Seigneur, Amen. » L'image du Christ crucifié est sur la croix grecque, au dessin spécial, aux riches ornements, qui surmonte le bâton, plus ou moins uni, du labarum stational ; mais cette croix grecque est un vrai *chi ;* et ainsi le nom du Christ, joint à son image, resplendit en tête des fidèles : *Procedamus in nomine Domini.*

Les empereurs de Constantinople traçaient la croix avant leurs noms ou leurs titres sur les médailles [4]. Les évêques font ainsi avant leur nom de baptême pour leur signature. L'évêque de Narbonne signe en 456 sur l'autel qu'il offre à Dieu : + RUSTICVS [5] ; celui de Ravenne, ordonné en 453, signe sur une chaire revêtue d'ivoire sculpté : + SERVVS XPI AGNELLVS EPSC [6]. C'est toujours la croix grecque qu'on trouve dans ces signatures sur les monuments. Il n'est pas douteux qu'elle soit tout d'abord le *chi*, le monogramme du Christ. Le mot de S. Jean Chrysostôme suffit à trancher la question : « Nous mettons en tête de nos lettres le nom du Sei- « gneur [7]. » C'est ainsi qu'il entend sa signature qui, à quinze siècles de là, éclaire celle, trop peu comprise encore, de ses collègues dans l'épiscopat.

[1] Mabillon, *De re diplomatica*, p. 447.
[2] Banduri, t. II, p. 741.
[3] Gori, *Thesaur. diptych.*, t. II, tab. VI ; M. Martigny, 2e édition, p. 255.
[4] Voir, pour exemple, Banduri, t. II, p. 741, 754, 777.
[5] *Inscript. chrêt. de la Gaule*, t. II, p. 428 ; voir p. 466.
[6] Spreti, *de Origine et amplitudine urbis Ravennæ*. 1742, tab. IX.
[7] In Coloss., III.

L'en-tête et la conclusion du testament de saint Perpétue, héritier du siége de saint Martin où on le trouve assis en 461 et en 465, expliquent à merveille cette signature. *In nomine Jesu Christi. Amen. Ego Perpetuus peccator, Turonicæ Ecclesiæ sacerdos.., — Benedic Domine; Veni Christe Jesu. Ego Perpetuus in nomine tuo. Amen*[1] : c'est au nom du Christ que S. Perpétue écrit son testament. Et certes il est digne du Christ. Peu de monuments ecclésiastiques nous causent une telle impression. Tout le feu apostolique, toute la tendresse divine de S. Paul sont là ; et on dirait que l'âme de son disciple S. Denys, dont Perpétue lègue une relique dans une croix d'argent à l'église de Saint-Denys d'Amboise, a passé dans ce successeur de S. Martin. Voilà un de ces évêques qui ont sauvé les Gaules perdues et fait la France !

Dès le temps même de S. Jean Chrysostôme, on a du sens de la croix, commençant ou accompagnant les écrits, les témoignages monumentaux les plus certains. Les deux Bibles grecques, sinaïtique et vaticane, contemporaines de Constantin, présentent chacune quatre fois le monogramme cruciforme ☩. Sur la première, il est deux fois à la fin d'Isaïe, une fois à la fin de Jérémie, et dans le mot « ΕΣΤΑΥΡΩΘΗ, il a été crucifié » du chap. XI, vers. 8 de l'Apocalypse : ce signe tient la place des lettres TP, qu'il figure en ce mot écrit par abréviation, et il rappelle en même temps le *tau*. Sur la seconde, on le voit à la fin des Lamentations, d'Ezéchiel, de l'Évangile de S. Jean et des Actes des apôtres. Le manuscrit de Cambridge le présente également à la fin du IIe livre des Rois. Il est à remarquer que ces trois manuscrits, les plus anciens qu'on ait de la Bible des Septante, viennent d'Alexandrie. C'est pourquoi, au lieu du monogramme constantinien, ils présentent toujours le monogramme cruciforme, analogue à la croix ansée, signe de la vie chez les anciens Egyptiens. Les célèbres évangéliaires latins de Vérone et de Brescia ont le monogramme, le premier une fois, le second deux fois, en tête de l'Évangile de S. Luc ; ce dernier l'a deux fois aux pieds de l'Évangile de S. Jean ; et c'est, paraît-il bien, le monogramme cruciforme. On le trouve sur divers manuscrits ecclésiastiques du VIe ou du VIIe siècle. Au temps de Charlemagne il semble disparaître des ma-

[1] *Patrol. lat.*, t. LXXI, col. 1049-52.

nuscrits bibliques ou liturgiques dont les ornements rappellent plutôt l'ancien monogramme constantinien. Le *Codex aureus* de Trèves, donné au monastère de Saint-Maximin par Ada, sœur de Charlemagne, est marqué en tête du premier canon des Évangiles d'un monogramme complexe, où l'on reconnaît à vue d'œil le *tau*, T, le *chi* croisé du *rho*, XP, la croix latine; et peut-être, en suivant les traces de S. Paulin, faut-il lire tous les signes de ce sigle : « x-PsToc, Christ. » C'est à une note de M. de Rossi que nous empruntons l'indication de tous ces monuments [1]. Ils ne peuvent pas nous laisser de doute sur le sens primitif de la croix, +, comme marque des écrits. Elle indique tout d'abord que l'écrit est fait *au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, selon le précepte de S. Paul pour toute parole ou tout acte du chrétien [2].

Voici d'ailleurs des preuves positives du fait. Au lieu du +, un manuscrit du VIe siècle, contenant une collection de canons [3], présente le monogramme antique signifiant « Jésus Christ, » et, comme variante et redoublement de cet en-tête, le + à la suite des trois mots du titre :

⁂ *Incipivnt* + *nomina* + *apostolorvm* +.

Les évêques des Gaules, assemblés en Concile à Pistes, à trois lieues de Rouen, en 861, et, l'année suivante, à Soissons, font précéder leur signature du ☧ ou du + indifféremment. Trois seulement sur vingt-cinq tracent la croix grecque, à Pistes : tous les autres tracent le monogramme constantinien [4]. La croix est donc l'équivalent du monogramme; son sens est « Christ » : elle indique que c'est au nom du Christ que l'évêque appose sa signature.

Un sceau de Sergius Ier, pape de 687 à 701, a sur une face : + SERGII autour du monogramme constantinien, sur l'autre PAPAE faisant cercle avec le monogramme cruciforme [5]. Ce monogramme répond au + de l'autre face et en précise le sens. Le + n'est qu'une variante du monogramme constantinien.

[1] *Bulletino*, 1863, p. 62, 63.
[2] Coloss., III, 17.
[3] Mabillon, *De re diplomatica*, p. 357.
[4] *Ibid.*, p. 454, 459.
[5] *Ibid.*, p. 437.

Mabillon observant, dit Boldetti, « que ce signe ☧ commença à « être employé par les chrétiens sur les murailles, sur les voiles et « sur les objets consacrés au culte et qu'il passa de là aux lettres et « diplômes, puisque les évêques avaient coutume de le tracer en tête « de leurs lettres, apporte encore, en exemple, les diplômes « d'Alphonse, roi d'Espagne, et d'autres rois, au commencement des- « quels ce signe est tracé avec les lettres A et Ω aux côtés, tandis « qu'à la fin, pour signe et cachet matériel, se trouve la croix [1]. » Sur un de ces cachets nous voyons bien poindre dans le monogramme la croix qui doit le remplacer à la fin, et qui, à cette date, l'a presque déjà remplacé partout. C'est celui d'Alphonse X, roi de Léon et de Castille, dans un diplôme donné à Jean, archevêque de Compostelle, l'an 1254. Le monogramme constantinien flanqué de l'*Alpha* et *Omega* est dans un cercle; mais la ligne verticale du P est traversé vis-à-vis de la boucle d'un trait horizontal formant croix, comme on voit ce trait sous la boucle dans le monogramme cruciforme [2]. Ce sceau d'un roi contemporain et cousin de S. Louis nous amène à parler du sceau du plus grand roi de France, et à faire en quelques mots la généalogie de la principale des acclamations guerrières des chrétiens, qui de leurs lèvres a passé sur leurs étendards, leurs monnaies, leurs monuments.

Nous avons vu Eusèbe appeler le monogramme du Christ « le sym- « bole du cri de guerre salutaire, τῆς σωτηρίου ἐπηγορίας [3] », et Honorius tracer sur son labarum cette légende explicative du « τούτῳ νίκα, « par ceci vaincs » de Constantin :

IN NOMINE XPI VINCAS SEMPER,

« Par le nom du Christ sois toujours victorieux [4]. » De là une formule à jamais célèbre. Un fragment de marbre qu'on voit à Saint-

[1] Boldetti, p. 336; Mabillon, *De re diplomatica*, l. II, c X, p. 110; l. I, c. II, p. 67.

[2] Allegranza, *de Monogrammate D. N. Jesu Christi*. Mediolani, 1773, in-4°, ad init. — Le sceau appartenait en 1773 à Charles Trivulce, patrice de Milan. L'image est identique en somme, le trait horizontal à part, à celle de la médaille reproduite ici pl. XII, 6.

[3] *De vita Constantini*, l. I, cap. XXXI.

[4] Diplôme d'ivoire de l'an 406. — *De titulis carth.*, p. 518.

Laurent-hors-les-murs présente le monogramme cruciforme planté au milieu d'un N [1]. Allegranza a bien lu ce sigle : « Χριστὸς Νικᾷ [2], « le Christ vaine. » M. de Rossi l'a trouvé en latin, gravé sur la chaux fraîche, au cimetière de Cyriaque. Le V suit le monogramme constantinien :

☧ V,

et la lecture *Christus vincit* est évidente [3]. L'épitaphe de Postumius du cimetière des SS. Gordien et Epimaque, aux cinq lettres IXΘYC, ajoute un N. La lecture : « Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur, « vaine » est évidente encore [4]. La formule est explicite sur les monuments byzantins. Une croix grecque, +, dont les branches, s'épanouissant aux extrémités, commencent à former ce qu'on appellera la croix de Malte, est accompagnée entre les branches, en haut, de ces lettres : IC XC, en bas, de celles-ci : NI KA signifiant : « Jésus- « Christ vaine [5]. » On trouve exactement les mêmes lettres entre les branches d'une croix grecque gravée sur une médaille de Jean Zimescès mort en 975 [6]. Dans ces deux exemples, il est clair que le + est traduit « Christ » ou plutôt « Jésus-Christ, » l'initiale I de *Jésus* étant censée identifiée graphiquement à l'une des deux branches X de *Christ*. Le +, le signe du Christ, est en toute hypothèse le sigle de XPICTOC, et marque le nom du Christ avant de figurer sa croix. C'est une preuve sans réplique à ajouter à celles que nous avons données de ce fait capital pour l'archéologie chrétienne.

Cette formule : « le Christ vaine » va prendre une illustre extension. A la victoire on ajoutera le règne, durant la paix, et le commandement, durant la guerre. On arrivera ainsi à cette acclamation que je transcris d'une monnaie d'or de saint Louis, où elle fait couronne autour d'un grand + terminé aux quatre branches par un fer

[1] Aringhi, t. II, p. 131; *De titulis*, p. 518. — La collection de M. Basilewski, à l'Exposition universelle, vient de nous montrer ce groupe sur la tête d'une brebis portée par le Bon Pasteur. Voir la fin de notre chapitre XXIV.

[2] P. 35.

[3] *De titulis*, p. 518.

[4] Buonarroti, *Vetri*, p. 17.

[5] *Bulletino*, 1865, p. 58, 71.

[6] Banduri, t. II, p. 738.

de lance tourné en lys : ce *chi,* initiale du nom du Christ rappelant sa croix, est répété et traduit au commencement de l'inscription :

+ XPC : VINCIT : XPC : REGNAT : XPC IMPERAT[1].

Ici le nom du Christ est encore en grec et rappelle l'origine de la formule. Sur l'obélisque de la place Saint-Pierre, qui porte un morceau du bois de la Croix, Sixte-Quint a fait graver l'acclamation tout en latin, avec une heureuse addition :

CHRISTVS VINCIT
CHRISTVS REGNAT
CHRISTVS IMPERAT
CHRISTVS
AB OMNI MALO
PLEBEM SVAM
DEFENDAT.

« Le Christ vainc, le Christ règne, le Christ commande : que le Christ défende son peuple de tout mal. »

Entre S. Louis et Sixte-Quint, le franciscain Bernardin de Sienne, mort en 1444, ramenait à Dieu et à la paix l'Italie, « au nom de Jésus « qu'il avait toujours à la bouche et sur la poitrine[2]. » On conserve à l'église de l'*Ara-Cœli*, au Capitole, un tableau sur bois où est le nom de Jésus, dont le saint se servait dans ses missions populaires comme d'une sorte d'étendard[3]. Il offre, au centre d'un soleil, ces trois initiales du nom sacré IHS, prises des Grecs du Bas-Empire qui écrivaient souvent leur *sigma* C, sous la forme latine S. Il fut en grande vogue au XVe siècle, grâce au saint franciscain. « On dit,

[1] Leblanc, *Traité hist. des monnaies.*

[2] *Breviarium romanum*, die XX maii, lectio VI.

[3] « Et accipiens circinum fecit circulum rotundum in quo solem depinxit et in medio solis Nomen Jesu descripsit. » *Acta SS*, t. IV, maii, p. 769. — « Cum etenim S. Bernardus munus prædicationis Vulterræ exerceret anno 1424, in tabula lignea radiis aureisque litteris venerabile Nomen depinxit; ad cujus devotionem in omnibus concionibus quas Divus agebat in plateis et in S. Francisci prato populos incitabat, quos eodem Jesu Nomine benedicens, mirum in modum proficiebat : et hic benedicendi modus a Martino Papa V approbatus et commendatus

« observe M. Martigny, que S. Bernardin fut le principal promoteur « de ce nouveau monogramme [1]. »

Avec l'addition, au-dessus de l'H, du + prolongé en forme de croix latine, mais par un trait distinct, ce monogramme qui donne de la sorte clairement le sens *Christ Jésus* ou *Jésus-Christ*, comme dit indifféremment S. Paul, deviendra le blason de la Compagnie de Jésus. On le trouve ainsi dessiné en tête de la dédicace a Sixte-Quint du premier volume du plus célèbre ouvrage de la Compagnie, le *Disputationum de controversiis Christianæ fidei adversus hujus temporis hæreticos* de Bellarmin, imprimé pour la première fois à Ingolstadt en 1586. Chose remarquable ! Sous le monogramme est le Sacré-Cœur de Jésus, ayant entre ses lobes dont ils paraissent sortir en rayonnant, les trois clous de la crucifixion, la tradition occidentale disant que deux ont attaché les mains du Sauveur à la croix et un ses pieds [2]. C'est l'indication des cinq plaies du Christ tant vénérées depuis les stigmates de S. François et dont le missel romain, d'abord franciscain, contenait la messe ; c'est l'étendard de *Jésus-Christ, et lui crucifié*, que S. Paul voulait seul connaître, voulait seul prêcher [3] ; c'est le sacrifice du Christ sorti de son cœur et de son amour ; c'est enfin, quatre-vingt-dix ans d'avance, l'image en substance que le Christ montrera et expliquera à son épouse, la fille spirituelle de S. François de Sales, la bienheureuse Marguerite Marie, pour la proposer à la piété des fidèles : c'est ce culte du Sacré-Cœur de Jésus dont lui-même confiera tout spécialement l'apostolat à la Compagnie qu'il a honorée de son nom. Le chiffre de la Compagnie de Jésus est ainsi fait dans le second volume de l'ouvrage de Bellarmin, imprimé en 1588 et dédié encore à Sixte-Quint. Dans

fuit. Divus Bernardinus Vulterra postea digrediens, tabulam in qua Nomen Jesu depinxerat Vulterranæ Reipublicæ donavit : quam veluti thesaurum pretiosissimum semper custodiendum curavit... Senatus Vulterranus templum in hujus sancti Nominis honorem a fundamentis erexit ; ibique societatem venerabilem quæ illud custodiret et honorifice conservaret instituit, ut apparet in libro Deliberationum de anno 1443 in Archivio Volaterrano asservato, a me notario viso et lecto. » Relation du 14 déc. 1617. *Ibid.*, p. 770.

[1] P. 420.

[2] Voir ici pl. XII, 11.

[3] I Cor., II, 2.

le troisième, daté de 1593 et dédié à Clément VIII, le cœur est effacé et on ne voit plus que la simple croix latine. Mais, si le cœur ne doit plus reparaître sous les trois clous, la croix grecque, le *chi,* le monogramme du *Christ*, élevé sur son support qui donne à la figure l'air de la croix latine, se retrouvera jusqu'à nos jours dans nombre d'exemplaires du chiffre de la Compagnie [1].

On sait si la Compagnie de Jésus a rendu ce nouveau monogramme glorieux dans l'Eglise et dans le monde. Nous sommes heureux d'être arrivés à reconnaître qu'il n'est en dernière analyse qu'une variante plus explicite du monogramme ⁎, *Christ Jésus*, dont le IIIe siècle nous a offert deux exemples et dont il est permis de reconnaître les premières traces dans l'Apocalypse même. C'est de sa Compagnie que Jésus disait quinze siècles d'avance avec une littéralité plus grande, ce semble, qu'on ne l'a reconnue : *Celui qui sera victorieux, je ferai de lui une colonne dans le temple de mon Dieu... et j'écrirai sur lui mon nom nouveau* [2].

Le développement du monogramme était nécessaire alors pour le reconnaître chez nous. Non-seulement on ne voyait plus que la croix seule dans le + qui originairement est un *chi,* mais le monogramme constantinien lui-même n'apparaissait que comme une croix aux premiers explorateurs des catacombes. Un des rares monogrammes constantiniens des musées lapidaires à l'époque de la Renaissance a été pris pour une croix par Antoine Morillon et ainsi commenté dans son *Epistola de crucis dominicæ figura ad Lindanum theologum*, qui est inédite à la bibliothèque vaticane [3]. La double forme de croix et le monogramme appelé aussi croix par S. Paulin et Prudence donnaient quelque fondement à cette erreur. Mais elle venait surtout de ce

[1] On peut le voir, par exemple, dans les ouvrages suivants : *Relatio facta in Consistorio super vita etc. S. Ignatii.* Lugduni, 1622, in-18; — *Trinitas Patriarcharum, S. Bruno, S. Franciscus Paulinus, S. Ignatius,* R. P. Raynaudi. Lugduni, 1647, in-12; — *Relazione istorica della nuova Christianita degl' Indiani,* scritta in spagnuolo dal P. G. F. Fernandez et tradotta in italiano da G. R. Memmi in Roma, 1729, in-4°; — *Institutum Societatis Jesu,* auctoritate Congregationis generalis. Pragæ, 1757, in-fol.; — *Voyages et missions du P. Al. de Rhodes, de la C. de J., en Chine, etc.* Paris, 1854, in-8°.

[2] Apoc., III, 12.

[3] *Cod. Vat. Olt.*, 1511, p. 143; *Bulletino,* 1876, p. 133.

que la croix était alors dans l'opinion le signe unique du Christ. C'est la croix seule qu'on entendait figurer en traçant le +, sans soupçonner qu'il fût l'initiale du nom du Christ et son monogramme. Le Rituel romain, en ordonnant de traçer « le signe de « la croix, *signum crucis* » sur le front et le cœur du fidèle au Baptême a pu, bien qu'à tort, contribuer à faire croire que le signe du Christ est absolument le signe de la croix. On l'a cru ainsi jusqu'à nos jours où l'archéologie a ramené ça et là sur les monuments chrétiens le dessin du monogramme constantinien plus intelligible que les autres, mais qui reste toujours incompris du peuple. C'est du grec pour les Latins, du grec oublié qu'ils ne réapprendront pas facilement. Par contre, les Grecs qui en ont l'intelligence et qui, d'ailleurs, conservent immobiles les anciens types, et les Slaves, leurs disciples, ne laissent pas de figurer comme signe du Christ son monogramme avec sa croix.

Arrivés là, il nous semble que la question du signe du Christ est éclaircie, sinon épuisée, sur tous ses points essentiels. Notre conclusion, résultant de l'examen des textes et des monuments des quatre premiers siècles du christianisme et d'un coup-d'œil jeté sur les douze suivants, est celle-ci. Le signe du Christ est fondamentalement la lettre initiale de son nom, le *chi*, figurant en même temps sa croix. A partir de l'invention de la Sainte Croix, la croix, appelée le signe du Christ, a fini par rester en possession de ce titre.

Il est bon cependant pour la science, il est bon pour la piété de reconnaître les deux sens bien certains du signe par excellence, du signe du « Dieu » qui a « régné par le bois [1], » du signe de ce bois royal lui-même, du signe enfin de l'auteur de la vie et de l'arbre de vie. Nous avons essayé d'en exposer les documents, d'en établir la genèse, d'en signaler les grandes dérivations, d'en esquisser l'histoire.

Notre travail achevé, nous avons été heureux d'en trouver la confirmation dans le nouveau volume de la Rome souterraine présenté à Pie IX à l'occasion de son jubilé pontifical. M. de Rossi, abandonnant l'opinion commune qu'un texte de S. Augustin, entendu

[1] Regnavit a ligno Deus. — Hymne *Vexilla regis* de Théodulphe, évêque d'Orléans, mort en 821.

d'une manière trop restreinte, lui avait fait suivre, il y a vingt ans, vient d'écrire, sur différents lieux du cimetière de Saint-Calixte, les lignes suivantes qu'on nous permettra de citer toutes ici, vu leur importance pour notre thèse :

« Le monogramme ☧ est traçé en graphite... séparément, par manière de symbole ou enseigne, *signum Christi* [1]. — Le monogramme ☧, le *signum* et le nom du Christ... Le denier ⁎, forme du *signum Christi*... [2]. — Au commencement de la galerie M est resté sur la chaux d'un *loculus* le simple X, initiale du nom du Christ et forme dissimulée de la croix, (traçé) un peu avant la paix de Constantin [3]. — Les monogrammes et signes du nom et de la croix du Christ... — Ce monogramme ☧, comme *signum Christi* et enseigne triomphale [4]. — Le monogramme fut le signe du Christ par antonomase [5]. — Le monogramme ☧... isolé et élevé à la puissance de symbole et d'enseigne triomphale du nom et de la croix du Christ... [6]. — Sceaux imprimés sur la chaux des tombes... les types (*le fogge*) du *signum Christi* ne sont pas ceux de la croix nue mais des monogrammes *constantinien* et *cruciforme* [7]. — La forme du signe du Christ prédominant sur les lampes cemétériales fut le monogramme constantinien [8]. »

Enfin M. de Rossi appelle les deux monogrammes « *signum Christi* [9] » et « formes variées du *signum Christi* [10]. » Il ne semble pas néanmoins reconnaître encore le *chi* dans le + qu'il appelle simplement « une croix ». « Sur la chaux fraîche d'un *loculus*, dit-il, fut « traçée en graphite une croix ainsi faite + [11]. » Puissent nos arguments sur ce point obtenir son assentiment !

L'abbé V. Davin.

(*A suivre.*)

[1] *Roma sotterranea*, t. III, 1877, p. 91.

[2] P. 93. — [3] P. 155 — [4] P. 180. — [5] P. 283. — [6] P. 320. — [7] P. 568. — [8] P. 614. — [9] P. 99. — [10] P. 156. — [11] P. 125.

DE LA FORME

DES CLOCHERS

Dans un très-court Mémoire que la Société de Saint-Jean a bien voulu insérer dans son 8e *Bulletin* particulier, nous croyons avoir suffisamment établi que le clocher doit son origine à deux besoins très-différents, l'un purement esthétique, l'autre matériel, et nous avons donné à entendre que le premier serait la vraie cause de l'adoption des tours pour nos églises, que par conséquent les clochers les plus anciens datent d'une époque sensiblement antérieure à l'usage des grosses cloches et n'ont servi que de couronnements. D'où, passant à une conclusion pratique, nous avons induit que le clocher ne doit pour aucun motif être retranché de nos églises et que rien n'est à épargner de ce qui peut le rendre à la fois gracieux élégant, monumental. A raison de cette origine esthétique et malgré l'usage liturgique spécial auquel il est maintenant destiné, le clocher doit être traité surtout comme une décoration superflue, comme un ornement. Or la valeur artistique d'un ornement dépend moins de ses dimensions que du lieu où il est placé et de sa forme. Sera donc incapable de construire un clocher tout architecte qui ne saurait ni le planter dans un endroit convenable ni en ménager l'aspect, tout architecte même qui n'aura pas une habileté spéciale de conception, car, ajouterons-nous d'après M. Viollet-le-Duc, le clocher se voit et s'apprécie de loin aussi bien que de près, et son aspect varie suivant qn'on l'examine de tel point ou de tel autre, avec tous ses détails ou dans les seules lignes de sa silhouette, et l'observateur exige que, pour tous les cas, l'effet produit sur lui n'ait rien de choquant ; en tout lieu et en tout temps il veut être satis-

fait. Nous pouvons dire encore que, si dans le corps d'une église le plan et les dispositions générales restreignent ordinairement l'arbitraire, le clocher, lui, laisse pleine carrière à l'imagination de celui qui est chargé de le concevoir, et qui par conséquent a son goût pour unique guide : deuxième motif pour étudier avec un soin très-particulier ce genre de constructions.

Nous avons parlé ailleurs de la situation des tours, qui est une question en même temps esthétique et liturgique. Leur forme, objet du présent mémoire, relève plus spécialement de l'art. Nous diviserons ce second mémoire en deux parties, la première traitera en particulier de la forme des tours d'après la tradition, la dernière de leur forme suivant les lois du goût. Il ne sera ici question que des tours en maçonnerie.

I

DE LA FORME DES CLOCHERS

d'après la tradition

La forme et les détails des clochers furent, au Moyen-Age, aussi variés que leur situation et leur nombre. Toutefois deux types ont été constitués au rang de règles générales, suivant les époques et surtout suivant les écoles : le clocher carré et le clocher octogonal.

I. — Le clocher carré a précédé le clocher octogonal et il est demeuré, en somme, le plus usité, admettant peu d'exceptions là où il a prédominé, et très-fréquent encore là où il semblait céder le pas à son rival.

Le plus ancien clocher que nos contemporains aient pu voir, avant 1870, celui de Germigny-des-Prés, était carré sur toute sa hauteur; celui de Saint-Front, d'un ou de deux siècles postérieur, bâti au plus tard vers l'an mil, présente aussi quatre faces, avec une colonnade circulaire supportant le dôme.

La forme carrée, pour des constructeurs médiocrement habiles comme l'étaient ceux des IXe et Xe siècles, avait l'avantage d'être déterminée par la base ou par les supports (on sait que les murs ou les piliers des églises donnent partout, si ce n'est aux absides,

le plan rectangulaire) et de n'amener aucune difficulté sérieuse, tandis que pour passer à l'octogone, il fallait user de pendentifs, de trompes ou d'encorbellements, ce qui ne pouvait s'opérer avec sécurité qu'à des époques où l'art de construire était en progrès, à moins qu'on ne se résolût à avancer le clocher tout-à-fait en dehors de l'église.

Vers le milieu du XIe siècle, tout en s'essayant parfois sur l'octogone, les architectes trouvèrent dans les nécessités féodales et dans la simplicité relative qu'offrent en structure les plans carrés, de puissants motifs de n'y renoncer encore que rarement. Au XIIe siècle, l'avantage du clocher carré sur le prisme à huit faces parut moins sensible, alors que l'usage des flèches en pierre se répandant et celles-ci prenant la forme octogonale, il fallut, quoi qu'on fît, passer pour tous les clochers d'un plan à l'autre, au bas de la pyramide si on ne voulait pas effectuer la transition dans la souche, ou dans le corps de la tour. Le clocher carré néanmoins, cédant à son rival quelques écoles, se réserva même là une bonne place. A l'époque ogivale, il regagna du terrain dans quelques-unes d'entre elles et ne perdit qu'une nouvelle école.

Dans un travail que nous avons inséré dans notre *Annuaire de l'archéologue français*, nous avons admis quinze *écoles* romanes : *rhénane*, *bourguignonne*, *provençale*, *nivernaise*, *auvergnate*, *toulousaine*, *bourbonnaise*, *limousine*, *périgourdine*, *charentaise* ou *de l'Angoumois*, *poitevine*, *saintongeaise*, *ligérine*, *normande*, *française* ou *parisienne;* et sept principales écoles ogivales : *franco-picarde*, *champenoise*, *normande*, *bourguignonne*, *rhénane*, *angevine*, *toulousaine*. Une huitième école ogivale surgit à la fin du XIVe siècle pour survivre ensuite à toutes les autres : c'est l'école *bretonne*.

Les écoles qui conservèrent avec la prédilection la plus marquée la tour quadrangulaire sont celles de l'Ile-de-France, de la Champagne, de la Normandie, de la Bretagne, des bords de la Loire, de l'Anjou et du Poitou, du Périgord, de l'Angoumois, de la Saintonge, de la Provence.

De ces écoles sont sortis trois types principaux de cloches carrés : le type parisien, le type normand et le type charentais.

Dans l'Ile-de-France, la tour carrée est enserrée de contre-forts jusque vers le haut du dernier étage; ce caractère cependant ne

devient général qu'à la période ogivale ; il en est de même de la disposition binaire des fenêtres dans le dernier ou les derniers étages ; mais, après le règne de Philippe-Auguste, le type parisien se raffermit au point de ne souffrir que de très-rares exceptions, et il ne se perd que dans le dernier siècle. Au XIIIe siècle aussi, il prend une très-grande élégance, et la hauteur de la tour, à partir du point où elle se sépare du corps de l'église, est souvent tout entière confondue dans un étage unique. Les tours de Notre-Dame de Paris sont le plus grandiose exemple de cette disposition ; mais il serait inexact de dire qu'elles l'ont créée, car le germe en est déjà dans le clocher de Saint-Germain-des-Prés, dans la même ville, bâti à la fin du Xe siècle ou au commencement du XIe.

La Picardie, qui dépend artistiquement de l'Ile-de-France, s'en distingue, dans les clochers, en subdivisant, pendant les deux périodes romane et ogivale, les fenêtres de l'étage supérieur.

Quoique les clochers normands soient très-variés dès la fin du XIe siècle, il est facile de distinguer parmi eux un type préféré, surtout à l'époque ogivale : c'est celui dans lequel le dernier étage est percé sur chaque face de deux longues baies accouplées dont l'ensemble est séparé des angles par des arcatures de même hauteur, ordinairement moins larges, tenant lieu de contre-forts. Le plus souvent, comme en Picardie, les ouïes sont subdivisées, à partir du XIIIe siècle, et alors les meneaux se trouvent tellement grêles qu'un meneau horizontal, les reliant aux gros jambages, vient assurer leur stabilité verticale. Ce type est surtout celui des clochers bas-normands. Des arcatures plus courtes, dans toute la Normandie et pendant tout le Moyen-Age, règnent sur la face des tours, au-dessous de l'étage du beffroi, parfois sur des rangs superposés ; il y a même des exemples où l'étage du beffroi en est lui-même couvert, et alors de petites baies sont percées entre les colonnettes, au nombre d'une à cinq ou six sur chaque face (Beaumais, Saint-Germain de Falaise, Clinchamps). C'est sur les clochers normands que se trouvent surtout ces arcatures en cintres entre-croisés où quelques archéologues voyaient naguère l'origine de l'ogive.

Chose bizarre ! Pendant le XVe siècle, le type du clocher normand se modifie tout à coup, sans qu'on puisse dire à la suite de quelles circonstances : au beffroi, plus de longues baies accostées d'arcatures

aveugles; un nouveau système de flèches remplace l'ancien ; nous reviendrons plus loin sur ce fait. En même temps, le foyer artistique passe des diocèses de Bayeux et de Coutances dans celui de Rouen.

Il est aussi fort curieux de voir la Bretagne, au moment où la Normandie va abandonner pour les grandes tours son type des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, le généraliser dans les diocèses de Cornouailles, de Léon, de Vannes et de Tréguier, dans les deux premiers surtout, lui imprimer une telle puissance qu'il y dure, dans ses données générales, jusqu'en plein règne de Louis XIV, et en accuser davantage l'originalité. Des balustrades et des galeries à jour prennent place au-dessous et au-dessus des fenêtres du beffroi, qui elles-mêmes s'allongent démesurément de manière à constituer, avec ces accessoires, le corps tout entier de la tour. Les galeries et les balustrades ménagées sous les ouvertures du beffroi remplacent les arcatures des clochers normands.

Beaucoup de tours normandes sont placées latéralement, entre chœur et nef; mais quand il y en a une sur l'axe, à l'entrée du chœur, elle forme presque toujours lanterne au premier étage. Le plan de cette lanterne reste carré quand la tour a cette forme dès la base; mais pour obtenir une plus grande élégance à l'intérieur, les architectes ont eu le soin de donner huit fenêtres à la muraille et autant de ramifications à la voûte. Les lanternes des cathédrales de Coutances et de Lisieux, celles des églises de Barbeville, de Mosles, de Norrey, de Langrune, de Saint-Étienne-le-Vieux de Caen et de Saint-Jean, dans la même ville, méritent d'être signalées; la première est justement célèbre.

La lanterne manque malheureusement à l'école franco-picarde, où les grandes églises ont rarement un clocher central ; les seules que nous ayons à citer, celles de Notre-Dame de Laon et de Saint-Yved de Braisne, tout à fait semblables entre elles, dérivent en ligne droite du type normand. Dans le Midi, nous avons aussi une lanterne du XIIIe siècle à Saint-Sauveur de Castel-Sarrasin; mais, par une bizarrerie tout à fait unique, cette lanterne se trouve sous une tour couronnant la façade occidentale.

Le troisième type de tours carrées, celui que son origine rattache à Périgueux et que la situation des spécimens les plus importants nous a fait nommer charentais, admet pour les ouvertures des

dispositions arbitraires, parmi lesquelles toutefois domine sensiblement le système binaire des environs de Paris; ces ouvertures sont moins longues et, dans tous les cas, les baies sont séparées par des colonnes montant jusqu'aux corniches couronnant les étages. Il y a aussi des colonnes semblables aux angles. Ce sont là des réminiscences romaines : on sait que les souvenirs de l'art antique se sont longtemps conservés dans la plus grande partie de la France. Mais ce qui constitue l'originalité du clocher charentais, c'est le couronnement; nous reviendrons sur ce clocher à propos des pyramides.

Les écoles ligérine, champenoise et provençale n'ont pas de caractères spéciaux bien tranchés ; la seconde pourrait peut-être prétendre à un type à part si l'on ne considérait que le couronnement (V. ci-dessous) ; la troisième offre des fenêtres de peu de largeur et dépourvues ordinairement de moulures, qui, au lieu d'être séparées par des colonnettes, comme dans les pays d'Aquitaine, le sont par des « bandes lombardes, » contre-forts très-plats reliés par de petites arcatures formant modillons sous les corniches.

Une bonne moitié de l'école bourguignonne, constituant à peu près les départements de la Côte-d'Or et du Rhône, est envahie, à l'époque romane, par le clocher carré, mais sans qu'il soit possible de constituer un type local.

Les écoles bourbonnaise et nivernaise, bien que resserrées entre la Bourgogne et l'Auvergne, pays voués au clocher octogonal, ont admis simultanément les deux formes, à quatre ou à huit pans, si bien que nous ne saurions déterminer laquelle est dominante.

Parmi les belles tours carrées bourbonnaises, nous pouvons mentionner celles d'Ébreuil (XIe siècle), d'Autry-Issards (XIIe siècle) et de Saint-Menoux (XIIIe siècle) ; parmi celles du Nivernais, on en trouve de remarquables à la Charité, Mars, Rouy, Marzy (XIIe siècle), à Donzy-le-Pré (XIIIe siècle), à Varzy (XIVe siècle), à Saint-Cyr de Nevers et à Clamecy (XVe et XVIe siècles). Mais nous devons faire ici une observation importante : c'est que les tours carrées des régions où l'octogone a pris vogue ne sauraient être considérées véritablement comme exceptions lorsqu'elles ne sont pas centrales : car, si ce n'est dans l'école ogivale toulousaine, la forme carrée demeure partout dominante dès que les tours ne sont plus sur la croisée. Si les tours carrées sont nombreuses dans le Bourbonnais

et le Nivernais, cela tient par conséquent à ce que l'usage des tours centrales n'y était pas assez général. Des exemples que nous venons de citer, quatre seulement : Marzy, Rouy, Mars, pour le XIIe siècle, et Saint-Menoux pour le XIIIe, rentrent dans le cas des tours centrales.

La Bourgogne adopte partout le clocher carré dès la fin du XIIIe siècle. Avant cette époque, dans Saône-et-Loire, le pays le plus spécialement voué au clocher octogonal, nous avons à signaler Cluny et Tournus pour leurs tours centrales carrées ; il est surprenant que Cluny, la tête de l'école bourguignonne, ait conservé la forme quadrangulaire pour sa tour principale, tandis que deux ou trois autres présentaient huit pans. Les belles tours de Chapaize, de Saint-Laurent-en-Brionnais et de Châteauneuf sont aussi à quatre pans. A l'époque ogivale furent construites les tours centrales de Notre-Dame de Cluny, avec lanterne (XIIIe siècle), et de Saint-Lazare d'Autun (XVe siècle), avec une magnifique flèche en pierre. Dans la Côte-d'Or, il se construisit des clochers romans carrés sur les petites églises jusqu'à la fin du XIIIe siècle au moins ; la belle tour centrale de Notre-Dame de Beaune est également carrée et date du XIIIe siècle, avec le style ogival nettement accusé.

Dans l'école rhénane, en Alsace, nous n'avons à signaler comme importante parmi les tours centrales carrées de l'époque romane que celle de Gueberschwihr.

Dans l'école limousine, les tours centrales demeurent également carrées à Chambon et au Moutier-d'Abun.

Dans l'école ogivale toulousaine, la seule école qui admette indistinctement la forme octogonale dans toute situation du clocher, nous trouvons deux exceptions bien connues dans les énormes tours de la Dalbade et de Saint-Étienne, à Toulouse.

II. — Cinq grandes écoles ont admis avec une préférence marquée la tour octogonale : l'école limousine, l'école auvergnate, l'école rhénane et l'école bourguignonne pour l'époque romane ; l'école toulousaine pour l'école ogivale.

La tour octogonale limousine semble tirer son origine de la tour carrée, s'il faut s'en tenir au système de M. Viollet-le-Duc. C'est à six lieues à peine de Périgueux, point de départ du type charentais, qu'aurait poussé, au commencement du XIe siècle, le premier

germe du clocher limousin. Ce premier germe est le clocher de l'ancienne église abbatiale de Brantôme, bâti sur un rocher à côté de l'église. Cette tour est entièrement quadrangulaire ; mais à mi-hauteur, sur chaque face, est appliqué un gable très-aigu encadrant une fenêtre et s'appuyant à sa base sur une corniche. Au-dessus de la corniche et du pignon, la grosseur du clocher diminue, mais deux étages s'élèvent encore : l'un dont la corniche supérieure n'atteint pas tout-à-fait le sommet du triangle, bien que cet étage ait une assez grande hauteur; l'autre, moins important, qui dépasse la pointe du gable. Par suite du retrait considérable présenté par la tour au-dessus des gables et de leurs corniches d'appui, il devenait facile aux imitateurs du type de Brantôme d'isoler comme ordonnance la partie supérieure du clocher de sa partie inférieure, d'autant plus que l'étage occupé par les longs triangles de ces gables était, sur toute sa hauteur, partagé en deux parties distinctes sur chaque face. De chacune de ces demi-faces, on eut alors l'idée de faire le côté d'un octogone qui, au lieu de se présenter de front comme dans la plupart des clochers à huit pans, porta ses angles les uns sur les pointes des pignons, les autres dans la direction des quatre angles de la partie carrée de la tour. Ainsi fut créé le clocher limousin, qui, on le voit, est mixte entre le type des tours carrées et celui des tours octogonales, mais reste un des plus originaux qu'ait produits l'époque romane.

Tandis que le type né à Périgueux se propageait surtout à l'ouest, celui qu'avaient amené les évolutions successives commencées à Brantôme, abandonnait le Périgord et s'étendait, à l'est, sur le territoire distribué aujourd'hui entre les départements de la Corrèze et de la Haute-Vienne. Nous en rencontrons des spécimens plus ou moins complets à la tour occidentale de l'église de Saint-Junien, à Saint-Léonard, à Uzerche et à Collonges. Ce n'est pas sans intérêt que nous l'avons vu deux fois représenté sur un bas-relief dans le célèbre portail de Saint-Pierre de Moissac, qui, par ce détail comme par beaucoup d'autres, se trouve rattaché à l'école limousine.

Le type issu de Brantôme, rare dans sa pureté, a donné naissance à un second type, limousin aussi, et dans lequel, les gables se trouvant supprimés, la forme octogonale affecte le clocher tout entier, qui continue à se présenter par ses angles. L'exemple le plus

remarquable est le clocher central de la collégiale du Dorat, un des chefs-d'œuvre de l'art roman, bien qu'il puisse ne dater que du XIIIe siècle. De ce type, Limoges en sut tirer un troisième, aussi original que le premier et plus que le second. Les trois clochers que le Moyen-Age a laissés dans cette ville, à la cathédrale, à Saint-Michel-des-Lions et à Saint-Pierre-du-Quéroy, s'élèvent les deux premiers de trois, le second de deux étages au-dessus du massif carré qui leur sert de base, car aucun n'est central. Les angles du clocher correspondant à ceux du massif rectangulaire sont couverts, sur toute leur hauteur, par d'élégants clochetons polygonaux terminés, à la base de la grande flèche, par un petit étage à jour et une petite pyramide. Ces tourillons ressemblent d'une manière frappante à certaines lanternes des morts qu'on observe dans le Centre et l'Ouest de la France. Le plus ancien des trois clochers est celui de la cathédrale, élevé en 1242; son style ne diffère pas essentiellement de celui du clocher de Saint-Michel, le plus moderne, bâti à plus d'un siècle de distance et terminé seulement en 1383. Le clocher d'Évaux (Creuse) a dû ressembler à ceux de Limoges ; mais on n'en peut pas bien juger à son état actuel.

Il y a enfin dans l'école limousine un grand nombre de tours octogonales de forme ordinaire, c'est-à-dire sans gables, sans longues tourelles, et se présentant par les faces. Telles sont les tours centrales de Saint-Pierre de Beaulieu, des Salles-Lavauguyon, de Biénac, etc., pour le XIIe siècle; de Rochechouart, de Saint-Mathieu, de Bussière-Badil, etc., pour l'époque ogivale du XIVe ou du XVe siècle.

Il est possible que certaines tours limousines de la dernière catégorie soient dues à des influences auvergnates plutôt qu'à des conséquences déduites du type à gables aigus.

Mais il nous faut revenir sur le type issu de Brantôme. D'après M. Viollet-le-Duc, il aurait donné à son tour naissance à un type ligérin dont le clocher de Vendôme fut la plus haute expression à l'époque romane. A Vendôme, la partie octogonale se présente par les faces au lieu de se présenter par les angles, mais il existait encore, au XVIIIe siècle, un gros clocher abbatial avec galbes limousins et étage octogonal se présentant par les angles : c'était celui de Saint-Florent près Saumur ; c'est évidemment par Saint-Florent que les influences limousines sont venues à Vendôme, et ce qui

contribue beaucoup à faire accepter des liens étroits de parenté entre les deux clochers, c'est que, par une bizarrerie qui leur est commune et qu'on ne retrouvait que dans deux autres abbayes, également ligérines, Saint-Aubin d'Angers et Marmoutier, ils étaient complétement isolés de l'église, et de très-fortes dimensions. Les tours de Marmoutier et de Saint-Aubin n'étaient pas non plus étrangères aux influences limousines : la première avait des gables entre la partie quadrangulaire et la partie octogonale. A Saint-Ours de Loches, l'un des deux clochers, celui de la façade, présente encore des gables, mais ils sont ici placés obliquement, sur les angles mêmes du carré. Le Clocher-Vieux de Chartres, perfectionnement incontestable du clocher de Vendôme, introduit le type limousin dans l'architecture ogivale, et s'il est vrai que de Vendôme et de Chartres, en transportant les gables du corps de la tour aux bases des flèches pour en faire des lucarnes, les Normands aient formé leurs couronnements pyramidaux à la fin du XIIe siècle, l'école limousine se trouve avoir la gloire d'être indirectement la créatrice du type par excellence du clocher ogival. Si de telles déductions, dues à l'illustre auteur du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, ne sont pas tout-à-fait sûres, il serait difficile du moins de leur opposer de sérieuses objections.

Une autre école, à la rigueur, aurait pu transmettre aux architectes normands leurs lucarnes : l'école rhénane ; mais cela n'est guère probable, vu l'éloignement des deux pays, bien qu'il paraisse exister un type intermédiaire : Saint-Germain d'Auxerre. Les gables rhénans, souvenir direct du fronton antique, sont trop déprimés pour avoir pu donner l'idée des lucarnes élégantes des tours gothiques, et de plus ils couronnent indistinctement, quand ils existent, chacune des huit faces de l'octogone. Ces gables, avec la similitude presque absolue des trois, quatre ou cinq étages, et l'application de bandes lombardes aux angles, sont le caractère distinctif du clocher octogonal rhénan, qui, à la différence de ce qui est arrivé parfois en Limousin, se rencontre uniquement sur la croisée. Nous ne connaissons pas une seule exception, si ce n'est en Belgique et dans les Flandres, pays relevant aussi de l'école des bords du Rhin.

L'école bourguignonne semble avoir pratiqué le clocher octo-

gonal dès le milieu du XIe siècle ; mais ce n'est que dans deux départements qu'on en trouve un certain nombre : dans l'Ain et dans Saône-et-Loire. Dans Saône-et-Loire surtout, il en existe de fort beaux, élevés la plupart sur la croisée, et ornés, comme les clochers rhénans, de bandes lombardes et de fenêtres accouplées ou géminées. Il y a à Cluny deux de ces clochers, dont l'un couvrait un des grands croisillons de l'abbaye ; celui d'Anzy-le-Duc est aussi fort beau. Les deux tours jumelles de l'ancienne cathédrale de Mâcon, greffées sur le narthex, sont remarquables par leur élancement ; mais elles n'ont été achevées qu'au XIIIe siècle. La tour octogonale de Semur en Brionnais date tout entière de cette dernière époque, après laquelle, en Saône-et-Loire comme dans le reste de la Bourgogne, le clocher carré l'emporte.

Le clocher nivernais et celui du Bourbonnais dérivent à la fois de la Bourgogne et de l'Auvergne ; comme les tours auvergnates ils sont peu élevés, ne dépassant jamais deux étages ; rarement y voit-on des bandes lombardes. Les clochers octogonaux les plus remarquables du département de la Niévre sont ceux de la Charité-sur-Loire, de Saint-Laurent-en-Donzy, de Garchizy, de Saint-Sulpice, de Bona et de Jailly. Les trois premiers ont des arcatures à lobes outrepassés, ornement tiré à la fois de la Bourgogne et de l'Auvergne. Par exception, le clocher central de Saint-Étienne de Nevers, dont il n'existe que la souche, avait trois étages. Dans le département de l'Allier, nous citerons les clochers d'Huriel, de Cognat et de Néris, auxquels il faut joindre celui de Menat, dans le Puy-de-Dôme, célèbre par ses arcs en mitre, genre d'ornements qu'on retrouve aussi dans la tour carrée d'Autry-Issards et ailleurs. Les clochers octangulaires de Bellenaves et de Vicq, avec leurs petites fenêtres à meneaux, datent du XIIIe ou du XIVe siècle.

Le clocher auvergnat pur a deux étages ; il est surtout remarquable par la façon dont il est porté sur la croisée. Les quatre arcs de cette croisée, toujours en plein cintre, sont jetés beaucoup plus bas que la maîtresse voûte, et supportent un mur qui les y relie. Ce mur est percé de petites arcades. Aux quatre angles s'avancent des trompes, au-dessus desquelles s'arrondit la coupole. La coupole, un peu plus élevée que la maîtresse-voûte, dépasse de beaucoup les croisillons, aussi est-elle contre-buttée latéralement par un arc

doubleau qui, franchissant le croisillon, vient réunir le mur des collatéraux de la nef à celui du déambulatoire et porte un demi-berceau. Tout cela forme extérieurement un massif barlong, dont la longueur égale la largeur des trois nefs réunies et d'où émerge en quelque sorte le clocher octogonal. Les fenêtres des deux étages du clocher auvergnat sont accouplées et non géminées, si ce n'est à l'approche du XIIIe siècle (Orcival). Dès cette époque, l'Auvergne ne fait plus de beaux clochers et abandonne l'octogone, qui va se créer un nouveau foyer à Toulouse.

Il est assez surprenant de voir une école qui n'a peut-être pas élevé dix clochers octogonaux[1] pendant toute la période romane, prendre ce type précisément à l'époque où les pays qui s'y étaient le plus attachés l'abandonnent presque tous, l'appliquer non-seulement aux croisées, mais encore dans toutes les situations où il n'avait été jamais admis auparavant que par exception, et enfin lui donner le plus souvent sa forme à partir de sa racine dans le sol.

Lorsque le clocher toulousain porte sur un massif carré, ce massif, le plus souvent, est fortifié, comme à Saint-Jacques de Montauban, Caussade, Négrepelisse, Montricoux, Pamiers. Très-rarement le clocher est-il central (à Saint-Sernin de Toulouse et à l'ancienne cathédrale de Saint-Lizier) : cela tient à la largeur considérable des nefs ogivales du Midi, qui ne sont point accompagnées de bas-côtés.

La région du clocher octogonal toulousain est fort vaste : elle a pour limites : Tarbes, Marciac, Eauze, Agen, Villefranche-de-Rouergue, Rodez, Millau, Carcassonne, Mirepoix, Foix, les Pyrénées. Dans cette étendue de territoire, il faut prendre un espace plus restreint, mais toujours avec Toulouse pour centre, et dans lequel le clocher octogonal se présente avec toute son originalité. Cet espace, qui correspond assez exactement à une région où la pierre est rare et où la brique est d'un emploi à peu près exclusif, est circonscrit par les villes de Cazères, l'Isle-en-Dodon, Lombez,

[1] Nous n'en connaissons pas un seul de bien authentique, à moins que les deux étages inférieurs du clocher de Saint-Sernin ne doivent être rapportés au XIIe siècle. Le clocher central de Conques est d'influence limousine. Il est vrai que l'école toulousaine a toujours assez peu soigné ses clochers avant le XIIIe siècle.

Beaumont-de-Lomagne, Montauban, Caussade, Albi, Revel, Villefranche-de-Lauragais, Pamiers et Saint-Girons. Il est possible que les beaux clochers de Massat et de Mirepoix, qui nous sont connus seulement par d'incomplètes descriptions, doivent entrer dans ce cercle : nous n'osons rien assurer à leur égard. Voici les noms des localités où nous avons vu des clochers en briques octogonaux au type toulousain : la ville elle-même de Toulouse (églises Saint-Sernin, des Jacobins, des Augustins, de Saint-Nicolas) ; dans la Haute-Garonne, Blagnac, Grenade, Sainte-Foi-de-Peyrolières, Muret, Rieux, Saint-Félix-de-Caraman; dans l'Ariége, Saint-Lizier, Pamiers (cathédrale) ; dans le Tarn, l'Isle-d'Albi ; dans Tarn-et-Garonne, Montauban (Saint-Jacques), Caussade, Négrepelisse, Montricoux, Villemade, Finhan, Montech, Beaumont-de-Lomagne ; dans le Gers, Lombez et Simorre. Ces clochers sont célèbres auprès des archéologues par leurs baies qui, au lieu de se terminer en plein-cintre ou en ogive, ne sont ni gothiques ni romanes et se présentent en sections rectilignes, comme les arcs en mitre de l'Auvergne. Ces arcs rectangulaires sont, dans les plus belles tours, réunis deux à deux sous un arc plus grand, également rectangulaire, inscrivant, au-dessus du trumeau séparant les deux baies, une ouverture carrée tournée suivant sa diagonale. Souvent l'oculus carré existe sur les baies triangulaires accouplées sans encadrement commun ; enfin et plus rarement, les baies sont uniques. Aux angles, des colonnettes s'arrondissent en saillie et supportent des chapiteaux à chaque étage. Les étages vont en décroissant : une même colonnette ne saurait donc en embrasser plusieurs. Sous les corniches règne un ornement formé par une série d'angles dièdres pris aux dépens de l'épaisseur des murs. Nous avons raison de n'appeler les clochers toulousains ni romans ni gothiques, ou, si nous sommes dans l'erreur, c'est pour avoir manqué de les qualifier de romans. L'arc triangulaire n'est point une ogive et ne peut être inscrit dans une ogive, mais bien dans un plein-cintre surhaussé ; il dérive au reste du fronton antique, dont on fit à l'époque mérovingienne un ornement, plus tard une sorte d'arcature aveugle et enfin une baie. Sur les baies triangulaires on plaça même parfois un étage absolument roman, avec fenêtres géminées, cela se voit au curieux clocher carré de Donzac (Tarn-et-Garonne), qui malheureusement

risque de perdre son authenticité par une reconstruction imminente. Il est vrai qu'à Beaumont-de-Lomagne et à Grenade, des ogives avec lobes se mêlent aux arcs triangulaires et que dans ceux-ci, à Simorre, sont inscrits des lobes ou redents. Les colonnettes des baies et des angles, par leurs bases et les tailloirs carrés des chapiteaux, sont toujours demeurées conformes aux traditions admises pendant les XIe et XIIe siècles ; il n'est pas jusqu'aux angles dièdres des corniches qui ne rappellent d'une manière incontestable les dessins en zigzag formés par des pièces d'appareil, justement à des situations analogues, dans un grand nombre d'églises romanes, surtout en Auvergne. Seule, l'élégance des clochers toulousains les rend acceptables sur des églises gothiques, si l'on veut raisonner au point de vue d'une rigoureuse harmonie. Après tout, dans la région toulousaine, le clocher n'est pas le seul souvenir des traditions romanes, qui persistent dans le Midi pendant toute la durée de la période ogivale ; nous avons eu déjà d'autres preuves de cette persistance, et, dès 1862, sans avoir encore jamais quitté nos Pyrénées, nous osions formuler cette observation, que des recherches ultérieures sont venues nous confirmer : « Ce fut au XVIe siècle seulement que les traditions romanes achevèrent de disparaître. » (*Bulletin monumental*, t. XXVIII, p. 567).

L'emploi de la brique, dominant dans la région toulousaine, a certainement déterminé la configuration rectiligne des cintres des clochers, qu'il était alors facile d'appareiller avec des briques ordinaires sans avoir besoin de claveaux cunéiformes comme pour les ouvertures en arc. Deux clochers en pierre nous ont seuls montré des baies triangulaires, évidemment admises par suite d'une imitation irraisonnée : ils se trouvent au nord de Saint-Gaudens, à Aulon et à Saint-Marcet, un peu en dehors des limites précédemment assignées à l'école des clochers toulousains proprement dits (V. le *Bulletin monumental*).

Entre cette école toulousaine restreinte et les limites extrêmes de la région, les clochers, bien que n'ayant plus de baies triangulaires, et admettant la pierre de préférence à la brique, sont généralement octogonaux. Leurs ouvertures, à profonde embrasure, sont ordinairement divisées par un meneau, mais elles sont loin d'occuper toute la largeur de chaque pan. Plus de colonnettes aux

angles ni d'angles dièdres en zigzag sous les corniches. Les clochers les plus remarquables de ce type sont ceux d'Avignonet, de l'Isle-en-Dodon, de Martres et de Cintegabelle (Haute-Garonne) ; de Saint-Vincent et de Saint-Michel de Carcassonne ; de Fleurance, de Larroumieu (clocher-donjon) et d'Eauze dans le département du Gers ; la tour des Jacobins à Bagnères-de-Bigorre ; celle de Castel-Sarrasin (Tarn-et-Garonne), qui, par une singularité tout-à-fait unique, forme lanterne bien que placée sur la façade ; dans le Tarn, probablement plusieurs clochers du XIIIe siècle tels que ceux de Labruguière, de Soual et de Puylaurens, que nous n'avons pu voir d'assez près pour en déterminer exactement le caractère. Les clochers à huit faces de l'Aveyron doivent être rattachés à l'école de Toulouse plutôt qu'à celle de l'Auvergne. A Millau se trouve la seule tour octogonale du Midi où soit appliqué le style de la Renaissance ; par une bizarrerie surprenante, les angles sont renforcés de colonnes parfaitement romanes, comme dans les clochers toulousains proprement dits, ce qui nous fait croire à un remaniement opéré au XVIe siècle dans un édifice du XIIIe ou du XIVe.

La région toulousaine, dont presque toutes les églises un peu considérables datent du XIIIe au XVIe siècle, serait le pays par excellence du clocher octogonal si les tours avaient été partout adoptées. Mais, dès le Xe ou le XIe siècle, on s'était contenté de murs percés de grandes arcades, élevés en prolongement du mur de façade et qui portaient directement des cloches. Ce système prévalut à l'époque ogivale, avec quelques complications de chemins de ronde, de tourelles et de créneaux qui en firent souvent un ouvrage de défense. De beaux vaisseaux tels que Notre-Dame-du-Taur à Toulouse et l'église de Villefranche-de-Lauragais n'ont pas d'autre couronnement. Nous aurons à revenir sur ces campaniles.

Pour en finir avec la tour octogonale, il ne nous reste plus qu'à la chercher comme exception dans les pays où a dominé la tour carrée.

Dans la région parisienne, nous connaissons des tours octogonales à Asnières-sur-Oise, Rueil, Sartrouville, Feucherolles, Poissy (les deux tours, l'une au dernier étage seulement), Thiberval, dans Seine-et-Oise ; à Bouconvillers, Lierville, Cambronne-lès-Clermont, Foulangues, Acy-en-Multien, Notre-Dame de Senlis, Tracy-le-Val,

dans l'Oise ; à Puiseaux et Malesherbes (Loiret) ; toutes antérieures à la fin du XIIe siècle, excepté celle de Senlis.

Dans l'école champenoise, à Saint-Cydroine (Yonne), à Viâpres-le-Petit (Aube) et à Villevenard (Marne) ;

En Normandie, à Jumiéges (les deux tours de la façade), dans la Seine-Inférieure ; à Bayeux (XVe siècle), Cottun, Drubec, Sainte-Marie-Laumont, Touques, Tordouet, Trévières dans le Calvados ; à Saint Lô (les deux tours), Coutances (les trois tours de la cathédrale), Octeville et Tamerville dans la Manche ;

En Bretagne (Morbihan), à Merlévenez, près Lorient (XIVe siècle) ;

Dans l'école ligérine, à Villefranche-sur-Cher, Bléré, Aigues-vives près Montrichard ;

Dans la région périgourdine, à Moustiers, Plassac, Montbron, Rouillac, Torsac dans la Charente ; à Surgères et à Champagnac dans la Charente-Inférieure ; dans la Vienne, le *Répertoire archéologique* signale celles de Genouillé, de Civrai, de Chatain, d'Asnois, de Lizaut, des églises de Saint-Martin-l'Ars (église abbatiale) et de Nouaillé, auxquelles il faut ajouter le clocher, encore debout, qui surmontait la curieuse rotonde de l'abbaye de Charroux et qui, par une exception unique peut-être à l'époque romane, portait sur une base octogonale formée de huit piliers. Ces tours se trouvent la plupart dans le voisinage de l'école limousine, qui a beaucoup envahi sur le Périgord, l'Angoumois et le Poitou, de même que l'école auvergnate, on ne sait par quelle voie, est allée inspirer, dans les Deux-Sèvres, les tours de Champdeniers, de Parthenay-le-Vieux et de Secondigny. Dans l'Indre, la tour de Saint-Denis-de-Joubet a un étage octogonal sous le toit. Dans la Gironde, qui peut être rattachée aux pays qui ont admis le principe du clocher périgourdin, il y a au moins trois tours octogonales : celles de l'abbaye de la Sauve, de Gaillan, et la seule tour achevée de l'église de Verteuil.

Enfin, dans l'école provençale, nous pouvons signaler le clocher de Saint-Honorat-des-Alyscamps, à Arles, celui de Saint-Sauveur à Aix, du XVe siècle, et les coupoles-lanternes de Notre-Dame des Doms, à Avignon, de Sisteron, de Saint-Paul-Trois-Châteaux.

Quelques-uns des clochers octogonaux signalés ci-dessus appartiennent, il faut le dire, à une variété dans laquelle les faces obliques sont plus étroites que les faces perpendiculaires ou parallèles à l'axe

de l'église. Ce sont : la tour centrale de Saint-Louis de Poissy, une des tours occidentales de l'église de Jumiéges, celles de Touques et de Montbron, auxquelles il faut ajouter les clochers de Maisonnais (Haute-Vienne) et de Saint-Eusèbe d'Auxerre. Ces clochers à pans inégaux nous conduisent à parler de la tour centrale romane de Saint-Sauveur, à Redon, dont le plan est un carré aux angles arrondis. Des tours circulaires, il y a peu à dire : quelques tours ont la forme d'un cylindre à leur partie supérieure dans la région périgourdine ; une seule est ronde sur toute sa hauteur : c'est le campanile d'Uzès, conception originale et hardie du XIIe siècle, dans laquelle il serait possible peut-être de trouver quelques germes du type toulousain. Ce clocher serait un jalon précieux pour l'histoire de l'art s'il était bien étudié ; c'est à ce titre surtout que nous le signalons.

III. — Nous avons réservé pour un paragraphe spécial les couronnements des clochers. La flèche est le plus usité et le plus convenable : nous lui consacrerons une attention particulière.

La flèche n'a point été inventée, comme du reste la plupart des éléments de l'architecture du Moyen-Age : c'est par une série de transformations successives qu'elle s'est formée et qu'elle est devenue l'admirable complément de nos édifices religieux. L'inventeur de la flèche, s'il en était un, serait celui qui le premier eut l'idée de couvrir la tour d'une toiture en pierre. Cette idée est née soit en Basse-Normandie, soit dans les diocèses de Senlis et de Noyon. Dans le premier de ces pays, on voit de ces toitures en dalles à Thaon, Commes et Ver (Calvados), dans le second à Morienval, Rhuis, Pontpoint et Tracy-le-Val (Oise). Ces toitures suivirent la tendance des toitures des nefs : elles s'élevèrent à mesure qu'on avança vers la création de l'art ogival ; sur les tours octogonales, comme à Tracy-le-Val (milieu du XIIe siècle), elles furent naturellement à huit faces, et sur les tours carrées, on s'étudia à leur ménager pareillement une base octogonale en adoucissant les transitions au moyen de pinacles. L'inclinaison des flèches, par la force des besoins du goût, ne put rester médiocre ; à la fin du XIIe siècle, elle dépassait déjà de beaucoup celle qu'on donnait aux combles, et déjà on voyait à cette époque des tours parfaites d'élégance et d'harmonie.

La Normandie, par exception, n'a jamais complétement aban-

donné la pyramide carrée, même aux époques les plus avancées. On en voit des exemples, pour le XIIe siècle, à Baron, Bény-sur-Mer, Quilly, Colombiers-sur-Seulles, Saint-Loup, Saint-Contest, Vaucelles, Vienne, Basly, Huppain et Chamboy, pour l'époque ogivale, à Basse-Allemagne, Rozel, Cully, Damblainville, Engranville, Colleville et Briqueville; cette dernière tour est munie de lucarnes, de pinacles et d'ornements flamboyants qui en font le type le plus considérable du genre. La tour de Chamboy est dans l'Orne ; toutes les autres sont dans le Calvados ; mais il doit en exister aussi quelques-unes dans le département de la Manche. Dans l'école parisienne, la seule flèche à quatre faces que nous ayons vue est celle de Ferrières (Loiret) : elle ne date que du XVe siècle et ses arêtes servent de tiges à des crochets.

La Picardie, l'Ile-de-France et la Normandie nous paraissent être la vraie patrie de la flèche; c'est là du moins qu'il nous en reste le plus de toutes les époques.

Malgré les ravages causés par les diverses guerres dans les environs de Paris, malgré l'influence qu'y exerça la Révolution française, cette région conserve un grand nombre de flèches qu'a épargnées le niveau égalitaire de la première République. Pour ne parler que de celles que nous avons vues, nous citerons : dans l'enceinte même de Paris, le clocher d'Auteuil, menacé d'une destruction très-prochaine : il datait du XIIe siècle [1]; dans le département de la Seine, ceux d'Athis, de Maisons-Alfort et de Nogent-sur-Marne, remaniés probablement au XVe et au XVIe siècle (la flèche de Vitry-sur-Seine est de 1850); dans Seine-et-Oise, ceux de la Ferté-Alais, de Notre-Dame d'Étampes, de Linas, au pied de la colline de Montlhéry (la souche de la pyramide existe seule), de Bougival (la flèche de Mareil-Marly n'est que de 1876), de Feucherolles, de Conflans, de Sartrouville, de Jouy-le-Moustier, de Vernouillet, de Hardricourt, d'Épone, de Limay, de Saint-Gervais près Magny, de Conflans-Sainte-Honorine, de Sarcelles, et le clocher occidental de Saint-Louis de Poissy, tous du XIIe siècle; dans Eure-et-Loir, le Clocher-Vieux

[1] Une photogravure, dans notre *Annuaire de l'archéologue français*, 1879, en conservera du moins le souvenir.

de Chartres, une des gloires de l'école française, le seul très-probablement qui ait dépassé, avant le XIIIe siècle, la hauteur de 300 pieds (107 mètres), et le Clocher-Neuf, une des merveilles du commencement du XVIe siècle, haut de 115 mètres ; toutefois ces deux flèches relèvent plutôt d'écoles étrangères ; dans l'Oise, les flèches romanes de Reilly, de Bouconvillers, de Lierville, de Cambronne-lès-Clermont, de Saint-Vaast-de-Longmont, de Saintines, de Béthisy-Saint-Martin, de Bitry, de Cauvigny, celle qui surmonte l'unique clocher terminé de Saint-Leu-d'Esserent ; pour l'époque ogivale les flèches de Boran, de Creil, de Plailly, de Venette, de Béthisy-Saint-Pierre, de Chamant, de Saint-Pierre de Senlis, de Fresnoy-le-Luat, de Baron, de Saint-Thomas de Crépy, de Versigny, d'Autrèches, de Montagny-Sainte-Félicité, d'Ève, et surtout de la cathédrale de Senlis ; pour une époque incertaine, qui pourrait bien être celle de la transition entre la flèche aveugle de l'époque romane et les pyramides ajourées du style ogival, les clochers de Mogneville, de Néry et d'Acy-en-Multien ; dans l'Aisne, pour l'époque ogivale seulement, les deux flèches de Saint-Jean-aux-Vignes de Soissons, celle, inachevée, de Terny, et le clocher occidental de Coucy-la-Ville. Nous ne connaissons point de flèches en pierre dans le Loiret ni dans Seine-et-Marne ; quatre ou cinq, du XVe siècle, nous ont été signalées dans la Somme.

Les flèches parisiennes, généralement de proportions heureuses, sont de dimensions restreintes et d'ordonnance fort simple. Leurs dimensions modestes résultent de la situation ordinaire des tours sur un côté du chœur, situation qui ne rendait pas nécessaire une base étendue ; leur simplicité s'accorde avec l'absence de prétentions qui caractérise les édifices de l'Ile-de-France et de la Picardie pendant le Moyen-Age. Elles ont rarement des lucarnes à pignon, si ce n'est du côté de la Normandie (Limay, Vernouillet) ; les pinacles d'angles ne sont que des pyramides triangulaires posées directement sur la tour carrée (exceptions à Limay, Vernouillet, Linas et Bougival). Les assises sont ornées de dessins en dent de scie légèrement gravés, mais avec alternance d'assises complétement nues. Seul, le clocher de Senlis fut, pour l'époque où il fut construit, une vraie magnificence, avec ses longs clochetons à jour, ses lucarnes surmontant même les faces obliques, sa décoration en lobes, les

uns massifs, les autres percés à jour, et ses arêtes à crochets. De ce clocher naquit peut-être le type ogival de la flèche parisienne, qui, tout en prenant une certaine richesse, n'atteignit jamais la complication des pyramides normandes.

Dès la fin du XIIe siècle, en Normandie comme aux environs de Paris, les flèches en pierre atteignent tout l'éclat de leur mâle beauté. Et comme, en Normandie, les tours sont bien plus souvent centrales que dans la Picardie et l'Ile-de-France, elles se trouvent être en même temps plus grosses et plus élevées : d'où l'importance plus grande donnée aux flèches.

Le règne de la grande flèche comprend, en Normandie, trois époques. Durant la première, il n'y a ni balustrades à la base, ni crochets aux arêtes, ni ouvertures en lobes sur les faces. A cette première époque appartiennent les deux flèches de Saint-Étienne de Caen, hautes de 90 mètres, celles de la cathédrale de Coutances, hautes de 77 à 78 mètres, de la cathédrale de Bayeux (75 mètres), de Norrey, d'Ifs, de Bernières-sur-Mer, de Trévières, de Secqueville-en-Bessin, d'Audrieu, de Louvières, de Ducy, de Douvres, de Fierville, de Vierville, d'Asnières, tout cela, excepté les flèches de Coutances, dans le riche département du Calvados. A la deuxième époque, comprenant le XIVe siècle et admettant soit la balustrade, soit les rosaces polylobées, soit les crochets, soit les trois éléments réunis, se rapportent les deux flèches de la cathédrale de Sées, peu authentiques aujourd'hui, l'admirable clocher typique de Saint-Pierre de Caen, ceux de Langrune, de Tours, de Maisy, de Rouvres et même, malgré quelques caractères du XVe siècle, les deux flèches de Saint-Lô et celle de Saint-Sauveur de Caen ; et, hors de la Normandie, les flèches de la cathédrale d'Angers, rebâties au XVIe siècle et de nos jours selon leur plan primitif. Pendant ces deux époques, un des caractères qui distinguent de la manière la plus saisissante le clocher normand du clocher parisien, c'est la hauteur des clochetons d'angle, parfois à deux étages, et l'importance des lucarnes, qui souvent prennent elles-mêmes la forme de clochetons. A la troisième époque, le type du clocher normand se trouve absolument changé, comme nous l'avons fait remarquer plus haut : au beffroi plus de longues baies accostées de longues arcatures d'angles, plus de clochetons ou de lucarnes suivant la forme inaugurée au XIIe siècle ;

les contre-forts montent jusqu'à la balustrade ; un petit contre-fort s'applique au milieu de chaque face ; un système de pinacles et d'arcs-boutants entoure un tambour octogonal qui sert de véritable base à la flèche, et celle-ci tend à n'être plus qu'un assemblage de meneaux appareillés comme des réseaux de fenêtres. En même temps, le foyer d'activité artistique se déplace : des diocèses de Bayeux et de Coutances, il passe dans celui de Rouen. Dans la Seine-Inférieure se trouvent l'admirable flèche de Caudebec, haute de 101 mètres, celle de Honfleur, qui en atteint 83, celles de Lillebonne, de Valliquerville et un grand nombre d'autres, où le luxe des percements à jour est parfois remplacé par trois saillies formant des couronnes autour de la pyramide. Nous ne comptons pas quatre ou cinq magnifiques tours à Rouen, celle de Verneuil dans le département de l'Eure, parce que, à dessein ou involontairement, on les a laissées inachevées. Ainsi transformé, le clocher normand fait invasion dans le nord de la France jusqu'en pleine Lorraine, en effleurant toutefois la Picardie, et dans l'Ouest, par ses dérivés, jusqu'à Bordeaux. Le Clocher-Neuf de Chartres semble dû en grande partie, à son influence.

La Bretagne accuse davantage, à partir du XIVe siècle jusqu'au XVIIe, le type normand de la seconde époque : les clochetons d'angle s'élancent si hardiment qu'il faut, à diverses hauteurs, les relier au corps de la flèche par de longues pierres semblables à des poutres et dont l'ensemble forme un échafaudage permanent qui gâte un peu l'effet de la merveille du genre, le clocher du Kreizker, à Saint-Pol-de-Léon. Généralement, surtout à partir du XVIe siècle, la flèche, sans perdre de sa hauteur, prend une base moins large, ce qui lui donne plus d'acuité ; à ce titre, la plupart des flèches flamboyantes de l'Ouest relèvent de la Bretagne plutôt que de la Normandie. Les plus belles flèches de Bretagne sont, après le Kreizker, celles de la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon (les plus anciennes : XIIIe siècle), de Redon (tour occidentale, du XIVe siècle), du Folgoët, de Ploaré, de Landivisiau, de Bodilis, d'Hennebont, de Pluméliau. Les belles flèches de Vitré, de Saint-Malo et de Quimper sont modernes. Nous devons signaler aussi la flèche centrale de Notre-Dame de Guingamp, qui, remontant peut-être au XIIIe siècle, n'a pas encore un cachet bien prononcé.

L'Artois et la Flandre ne présentent que des flèches des XVe et XVIe siècles, ou celles qui sont antérieures à cette époque appartiennent à de petite édifices (on nous a signalé quelques flèches romanes dans les arrondissements de Boulogne et de Saint-Omer). Les plus remarquables sont celles d'Hazebrouck, d'Hoondschoote, de Warhem, d'Avesnes-le-Sec, du Saint-Sépulcre de Saint-Omer (celle-ci remonte peut-être au XIVe siècle).

Si nous avons regardé le Nord de la France comme la vraie patrie des flèches, ce n'est pas à dire que les autres pays les lui aient empruntées. La tendance à la pyramide s'est fait jour partout, mais toutefois avec moins de force et d'unanimité que dans les écoles d'art que nous venons de passer en revue.

Dans l'école auvergnate, il n'existe qu'une flèche romane (à Saint-Saturnin) ; son acuité est de 60 degrés seulement, tandis que les pyramides septentrionales en mesurent, déjà au XIIe siècle, au moins 75 à 80. Les pyramides limousines paraissent avoir eu d'abord la même inclinaison que celles de l'école auvergnate ; celles qui la dépassent notablement ne datent que des XIIIe (tour centrale du Dorat) et XIVe (Saint-Michel et Saint-Pierre de Limoges) siècles. Il est à remarquer que le centre de la France présente au moins trois exemples de flèches romanes à quatre pans : le clocher de Brantôme, où la pyramide n'est guère encore qu'une toiture trapue, ceux de la cathédrale et de Saint-Michel, au Puy. Dans l'école bourbonnaise, les parties conservées des flèches de Cognat et de Vicq, bien que cette dernière ne soit que du XIIIe ou du XIVe siècle, n'indiquent pas un élancement plus grand que celui des couronnements auvergnats. Dans la région périgourdine, les flèches les plus élancées peuvent être rattachés à l'art du Nord ou attribuées au XIIIe siècle ; on nous a signalé celles de Rioux-Martin et de la Garde. La flèche d'Airvault (Deux-Sèvres) date certainement du XIIIe siècle et surmonte une tour de style franchement normand ; celle de la Rochefoucauld et ses accessoires portent le cachet incontestable du XIVe siècle.

Dans Saône-et-Loire, les flèches ont assez d'élévation, mais la brique vernissée posée de champ y remplace la pierre. Dans l'école rhénane, il existe de véritables flèches romanes, légèrement bombées quelquefois, souvent hardies ; mais il n'y a évidemment aucun

rapport d'influence entre cette école et celles du Nord de la France. Enfin dans l'école ligérine, si les flèches de Cunault, de Chemillé, de Cormery, d'Aiguesvives, de Bléré, de Meung, toutes antérieures au XIIIe siècle, manquent d'élégance, il en est aussi de bien proportionnées, telles que celles de la Trinité de Vendôme et de Saint-Aubin d'Angers, celle-ci plus qu'à moitié détruite; et il serait difficile de dire si l'élégance de ces deux flèches, auxquelles on peut ajouter celles de Saint-Ours, à Loches, est due au voisinage de l'école normande où un perfectionnement apporté aux clochers limousins (V. ci-dessus). Le clocher de Vendôme, haut de 87 mètres, est une merveille ; c'est peut-être la tour romane la plus monumentale qui existe ; il n'est surpassé que par le Clocher-Vieux de Chartres, déjà gothique, bien que dérivé de la même école, par la disposition des pinacles et des lucarnes à la base de la flèche. Élevé de 107 mètres, il a pour couronnement une pyramide de 50 mètres de hauteur, la plus considérable qui ait jamais été construite en pierre sur quatre murs. Il était achevé en 1170 ou 1175 ; cette date marque l'apogée du génie de nos constructeurs du Moyen-Age appliqué aux cochers, car l'époque ogivale n'a plus atteint une pareille grandeur de conception [1].

Dans le Midi, on ne trouve généralement des flèches en maçonnerie que sur les clochers octogonaux, avant le XVe siècle. Celles de l'école toulousaine proprement dite ne prennent jamais à leur base tout le diamètre de la tour : elles partent avec un fort retrait afin de livrer passage à un chemin de ronde protégé par une galerie à jour disposée comme une balustrade, avec arcades tout-à-fait romanes, jusqu'en plein style ogival flamboyant. Dans les clochers

[1] Le gros public, celui qui n'a pas fait de l'art une étude spéciale, adresse plus volontiers l'hommage de son admiration au clocher voisin, le Clocher-Neuf, plus festonné, plus élégant, plus élevé, un vrai chef-d'œuvre lui aussi et autant supérieur peut-être à tous les clochers du XVe siècle que le Clocher-Vieux l'est à toutes les tours gothiques; mais l'opinion des critiques est généralement connue et souvent prise en considération. Un jour que nous examinions la façade de Notre-Dame de Chartres, nous entendîmes un ouvrier répondre à son camarade qui lui demandait son avis sur le mérite relatif des deux tours : « Celle-ci (le Clocher-Neuf) me plairait davantage; mais les savants disent que l'autre est plus belle ; ils doivent s'y connaître. »

construits avec moins de soin, la galerie à jour est remplacée par un mur d'appui massif. Il n'y a pas, aux XIIIe et XIVe siècles, de crochets aux arêtes des pyramides.

Nous n'avons parlé des tours du XVe siècle ou du XVIe que pour les écoles parisienne, normande et bretonne, parce qu'à ces époques il y eut là seulement des types spéciaux bien caractérisés. Ailleurs on voit dominer deux combinaisons principales, plus ou moins issues des types normands et parisiens ; dans la première, les gros clochetons d'angle sont simplement remplacés par des pinacles plus légers entés directement sur les coutreforts ; dans la seconde, ces pinacles sont reliés, par des arcs-boutants, à un tambour servant de base à la flèche. Celle-ci est ornée, soit de plusieurs séries de gables simulés, comme dans l'Ouest, soit de plusieurs zones de moulures, soit de petites lucarnes, soit d'arcatures simulées ou à jour.

Parmi les pyramides en pierre du XVe au XVIe siècle non comprises dans les trois écoles précitées, nous signalerons :

En Alsace, la célèbre flèche de Strasbourg, haute de 142 mètres, mais de silhouette désagréable, et celle de l'église Saint-Ubald de Thann ; dans le Poitou, celles de Saint-Savin (93 mèt.), de Niort, de Saint-Maixent (tronquée), de Notre-Dame et de Saint-Jean, à Fontenay-le-Comte, et de la cathédrale de Luçon ; dans la Saintonge et l'Aunis, celles de Saint-Pierre (tronquée) et de Saint-Eutrope, à Saintes, de Marennes, de Moèze, d'Ars-en-Ré ; dans la Gironde, celles de la cathédrale de Bordeaux (toutes deux à la façade nord : 81 mèt.), de Saint-Michel, dans la même ville, récemment rétablie par M. Abadie (107 mèt.), de Bazas, d'Uzeste et de Sainte-Foy-la-Grande ;

Celles de Marciac dans le Gers, de Sainte-Bazeille dans Tarn-et-Garonne, de Saint-Didier-Rochefort dans la Loire, de Belmont dans l'Aveyron, de Saint-Jean-du-Baly à Aix, de Sainte-Marthe de Tarascon, de Sainte-Croix à Arles, de Pezens dans l'Aude ; dans cette dernière localité, par exception, la pyramide est cantonnée de lucarnes et de clochetons, exactement comme en Normandie et dans l'Ile-de-France aux XIIe et XIIIe siècles.

Il s'est construit en France, au XIIe siècle, des flèches d'un genre tout particulier : ce sont celles qui s'arrondissent en cône appareillé

en écailles et qui forment le caractère le plus distinctif de certains clochers du Périgord, de l'Augoumois, de la Saintonge et du Poitou. Comme les tours de ces pays sont ordinairement carrées, de petits clochetons cylindriques ou en faisceaux de colonnes s'élèvent à la base de la flèche, suivant le système des pyramides octogonales avant le XVe siècle ; mais il n'y a jamais de lucarnes. Souvent un étage circulaire tout entier sépare la flèche de la masse de la tour, et c'est ainsi qu'est disposé le type primordial, la précieuse tour byzantine de Saint-Front de Périgueux. Seulement ici l'étage circulaire est composé uniquement d'une colonnade à jour, comme on en eût fait sous l'empereur Auguste, supportant une architrave. Par une bizarrerie inexplicable, ce n'est point dans le département de la Dordogne que se trouvent les plus beaux spécimens du clocher qu'on pourrait appeler périgourdin si l'on n'avait égard qu'à son origine, mais qu'il faudrait appeler charentais, si l'on considère les pays où il s'est le plus répandu ou le mieux conservé. Dans le département de la Charente, il en existe de remarquables à la Couronne (église paroissiale), Saint-Estèphe, Roullet, Plassac, Pérignac, Cherves, Bassac et Segonzac [1], sans compter les deux tours jumelles de la façade de Saint-Pierre d'Angoulême, addition moderne apparemment conforme à l'état primitif de ce magnifique frontispice. Dans la Charente-Inférieure, nous n'en connaissons qu'à Sainte-Marie de Saintes et à Nieuil-le-Virouil ; dans la Vienne, on ne trouve plus que les restes mutilés de ceux de Notre-Dame et de Montierneuf, à Poitiers. Mais il existe, assez loin de la région normale du clocher périgourdin ou charentais, des types qui le reproduisent avec exactitude, sauf parfois les écailles de poisson. M. Frémont, dans la *Statistique du département du Cher*, en indique cinq et les nomme : Charly, Saint-Pierre-les-Étieux, Anzy, Primelles et Chalivoy-Milon. Dans l'Indre, il nous reste la flèche conique, sans écailles, de l'abbaye presque disparue de Déols ; autrefois quatre autres flèches, probablement du même type, surmontaient la même église. Enfin, c'est au nord même de la Loire qu'il faut aller chercher, entre Saumur et Baugé, un des spécimens les plus complets du clocher périgourdin, le clocher de Cuon, décrit ainsi par

[1] L'église de Segonzac vient d'être complétement rebâtie.

M. Célestin Port (*Dictionnaire de Maine-et-Loire*, t. I, p. 806) : « Au-dessus de l'œuvre entière plane, porté par le transsept, un magnifique clocher à base carrée ; au-dessus, une flèche conique, l'appareil entaillé en pommes de pin, la crète et les angles en saillie, avec entablement décoré de zigzags et de modillons à têtes aplaties et flanqué de quatre clochetons sur piliers ajourés. »

Il nous reste du Moyen-Age un certain nombre de flèches en bois placées sur des clochers de pierre ; il est évident que les tours n'ont pas été toutes destinées à recevoir des couronnements en maçonnerie, surtout les tours octogonales. Pour les tours carrées, on n'osait pas généralement les couvrir de simples aiguilles : quand on voulait employer des charpentes, on s'attachait plus volontiers à créer des combinaisons pouvant produire des aspects pittoresques sans toutefois détruire le caractère pyramidal de l'ensemble. La Normandie excellait dans ce genre d'ouvrages, dont la tour de la Couture, à Bernay, offre encore un magnifique spécimen. La Flandre, l'Artois et la Belgique n'y étaient pas moins habiles, mais c'est surtout aux beffrois municipaux que les charpentiers de ce pays consacraient leurs talents, comme ils l'ont dignement montré à Béthune, Douai, Calais, Bergues, Ypres, etc. Ailleurs dans la France, les belles charpentes de tours sont moins communes, mais nous en avons observé d'assez remarquables à Bonneval (Eure-et-Loir), aux deux tours de l'église de Chambon (Creuse), à Beaudéan et à Sarrancolin (Hautes-Pyrénées), et nous savons qu'il en existe un certain nombre en Bourgogne et en Champagne.

Quelquefois les couronnements en bois des clochers forment dans tout leur circuit une forte saillie sur le nu de la muraille, sans que cette saillie ajoute à leur élégance : ce sont des ouvrages militaires, des hourds véritables, destinés à lancer des projectiles aux pieds des remparts avant l'invention des mâchicoulis de pierre. On voit encore des hourds sur des clochers carrés à Saint-Bertrand-de-Comminges (Haute-Garonne), à Évron (Sarthe), à Saint-Marcel (Indre) et à Dugny (Meuse) ; à Saint-Thomas de Touques (Calvados), ils n'ont été enlevés que tout récemment.

Les tours, au Moyen-Age, n'ont pas toutes été destinées à porter des flèches soit en pierre, soit en plomb (il ne reste plus aujourd'hui de flèches en plomb authentiques sur des tours en maçonne-

rie, mais il en a existé à Saint-Denis, à Chartres, à Reims, à Villefranche-sur-Saône, etc.), soit en ardoises. Plusieurs, appartenant à de grands édifices du XIIIe, du XIVe ou du XVe siècle, nous sont parvenues avec des terrasses ou des toitures à quatre pans tellement basses qu'elles sont presque en entier cachées par les balustrades ; cet état de choses avait-il été voulu dès l'origine par les constructeurs ? La question est pendante, et, sans prétendre la résoudre, nous ferons observer qu'il est tout à fait contraire aux principes de l'architecture ogivale de terminer une tour par une surface plane ou par un toit obtus. Ce serait donc par accident que beaucoup de clochers gothiques n'ont jamais eu de pyramides. Ces dernières n'étant qu'un complément esthétique, un ornement, on devait se trouver amené souvent à en différer l'exécution, faute de ressources ou parfois de zèle ; et aucune nécessité matérielle ne se faisant sentir, les générations suivantes, habituées d'ailleurs à un aspect qui finissait par leur paraître naturel ou même harmonieux, arrivaient à oublier qu'il restait quelque chose à terminer. On s'accoutuma si bien à se passer de flèches que, vers la fin du XVe siècle, on ne les jugeait plus nécessaires sur des tours nouvelles ; les tours si élégantes qu'on bâtit alors dans la Normandie orientale paraissent n'en avoir point comporté, dans l'intention de leurs constructeurs, bien que leur forme permît d'ajouter au besoin des pyramides à jour ; nous en avons la preuve dans un ancien projet qui représente les tours frontales de Saint-Ouen de Rouen telles que les prévoyait l'architecte, et avec des plates-formes. Il est fort probable que les grosses tours de Saint-Bertin et de Notre-Dame à Saint-Omer, de Saint-Pierre à Douai, de Saint-Éloi de Dunkerque, de Saint-Riquier, de Saint-Wulfran d'Abbeville n'ont jamais été appelées à porter des flèches ; la cathédrale d'Amiens elle-même, la colossale cathédrale d'Amiens, voyait dès le XIVe siècle ses constructeurs renoncer absolument aux flèches pour ses tours occidentales, car on les établit sur un plan barlong qui ne pouvait en aucune manière servir de base à des pyramides. Outre la raison que nous avons donnée plus haut, il est bon de considérer que les plus grandes basiliques d'Angleterre se sont généralement passées de tours dès le XIIIe siècle et que leur influence, incontestable pour la Normandie et l'Artois, a dû contribuer à priver de leur couronne-

ment naturel bon nombre de tours françaises. Il y aussi dans le Midi une grande quantité de tours sans flèches ; mais, ou celles-ci ont été certainement projetées, ou les clochers ont servi d'ouvrages de défense.

Bien que ce mémoire ne se renferme pas strictement dans le Moyen-Age, nous ne parlerons point des coupoles qui terminent les tours de la Renaissance et celles de l'époque moderne appartenant au style classique. La forme en est très-connue et rien en elles ne donne lieu à dissertation. Nous devons cependant accorder une mention spéciale aux coupoles superposées et de grandeurs diverses qui ont fait, au XVIIe siècle, l'originalité de plusieurs clochers bretons, tels que ceux de Roscoff, de Vieux-Marché, de Plouaret, de Ploubezre, etc., et faire observer que jamais il n'a existé de vraies coupoles gothiques, bien qu'un architecte, au commencement du XVIIe siècle, se soit avisé de construire à Valognes un gros dôme avec fenêtres ogivales, crochets et lanternon à moulures prismatiques et que de nos jours on en ait fait autant à la cathédrale de Bayeux.

Deux genres de couronnement nous restent seuls à examiner : les toitures à double égout ou à deux pignons, et celles qui ont quatre pignons.

Les premières constituent ce qu'on a appelé les tours en batière. Rares dans le centre de la France, inconnues dans le Midi, elles sont assez fréquentes aux environs de Paris, en Picardie et surtout en Normandie. Arcisse de Caumont ne croyait pas les plus anciennes antérieures au XIVe siècle, et quand il voyait des toits à double pente sur des tours romanes, il concluait à des remaniements. Il nous paraît cependant fort possible qu'il ait existé des tours en batière dès le XIe ou le XIIe siècle ; nous avons une certitude pour le XIIIe siècle, car nous avons vu à Largny, près Villers-Cotterets, un clocher dont les deux pignons, dans leurs ouvertures et leurs corniches, présentent les caractères les plus nets du style ogival primitif.

Les couronnements à quatre pignons formèrent dès le XIIIe siècle le caractère distinctif du clocher champenois ; on voit des tours de ce genre jusque dans le voisinage de Paris, à l'est, par exemple à Tournan et même au sud, à Étampes (églises Saint-Martin et Saint-

Gilles). Ces quatre pignons donnant deux toitures qui se pénètrent, comme au centre d'un transsept, on a imaginé de placer sur le point d'intersection une petite pyramide en ardoises.

Le couronnement champenois est quelquefois notablement sorti de la région où il paraît avoir pris naissance : dans le Maine, il a été imité à la Ferté-Bernard et dans les environs ; en Normandie, on le voit sur la tour de Guibray, à Falaise.

ANTHYME SAINT-PAUL,
Membre de la Société de Saint-Jean.

(*A suivre.*)

SAVINIEN PETIT

Le 4 février 1878, les membres de la Société de Saint-Jean escortaient à l'église de Notre-Dame des Champs le modeste convoi d'un artiste, leur confrère et l'un des fondateurs de notre Société, Savinien Petit, peintre d'histoire et chevalier de l'ordre de Saint-Grégoire le Grand. Un grand nombre de chrétiens, d'artistes, d'hommes de lettres s'étaient joints à eux, témoignant par leur concours de la perte que l'on venait de faire en la personne de celui qui était l'objet de ces tristes hommages. Dans ce cortége pourtant la douleur n'éclatait pas en regrets stériles. Il s'y mêlait un sentiment plus fort, la foi, qui nous persuadait que ce grand chrétien avait trouvé sa récompense et que l'art même ne l'avait pas entièrement perdu puisqu'il nous restait l'héritage de ses œuvres avec l'exemple de ses vertus.

Au cimetière, après que les dernières prières eurent été dites sur la tombe, M. Félix Clément, vice-président de notre Société et l'un des amis personnels de M. Savinien Petit, lui adressa au nom de ses confrères ce dernier et éloquent adieu :

« Dans cette réunion suprême autour de la tombe de notre ami et cher confrère, aucune autre voix que celle des ministres de la religion ne devrait s'élever. Cependant, et par exception, qu'il soit permis à la Société de Saint-Jean de dire son adieu terrestre à l'un de ses membres fondateurs qu'elle chérissait autant pour l'aménité de son caractère qui créait entre nous de si affectueux rapports, qu'à cause de l'honneur que faisaient rejaillir sur elle son talent de peintre, le style profondément religieux et traditionnel de ses

compositions, et ses connaissances, puisées à la source même de l'art chrétien, dans les catacombes de Rome, où Savinien Petit a passé tant d'heures de sa vie à étudier les premiers monuments de notre foi.

« Cher ami, naguère, après avoir reçu les derniers sacrements, vous avez désiré me voir et me donner un baiser confraternel. J'ai emporté la dernière parole de votre bouche, et elle a été pour la Société de Saint-Jean.

« L'exemple de votre fidélité, le souvenir de vos doctrines sur l'Art chrétien, votre zèle à partager nos travaux seront toujours présents parmi nous.

« Vous avez été précédé dans une vie meilleure par trois chrétiens fervents comme vous et qui ont été aussi les ouvriers de la première heure : Rio, l'enthousiaste défenseur de l'Art chrétien, le comte Lafond, le docteur Cattois. Nous avons la confiance qu'unis sur la terre par un lien si pur et si doux, vous contemplerez ensemble le Beau, éternel et immuable.

« Et nous, messieurs, emportons d'ici la résolution de demeurer fidèles à la cause de la régénération de l'art par la foi et la pratique des devoirs chrétiens, cause à laquelle notre cher confrère est demeuré fermement attaché toute sa vie. »

Nous ne nous proposons pas d'étudier ici les œuvres de Savinien Petit. Une plume plus autorisée que la nôtre rendra peut-être un jour une tardive justice à cet artiste que son attachement à la tradition, sa haine des compromis, et surtout son absence totale d'ambition ont empêché durant sa vie d'être estimé à sa juste valeur. Mais nous croyons remplir un devoir envers le confrère éminent que nous avons perdu, et nous croyons aussi répondre au sentiment de tous les membres de notre Société en retraçant en quelques mots la vie de cet artiste qui avait si bien compris la mission de l'Art chrétien. Ce récit ne sera pas dépourvu d'enseignements. On y verra quelles difficultés, quelles épreuves attendent l'artiste qui sacrifie la popularité à l'idéal. On y verra aussi quelle force il trouve dans sa conscience pour lutter contre les obstacles et pour en triompher. Savinien Petit sans doute n'est pas le premier qui ait eu à subir ces

épreuves, mais nul ne les porta avec plus de foi, avec plus de douceur, avec un dévouement plus absolu à la cause de l'art et à celle de l'Église.

I

Savinien Petit naquit au village de Tremilly (Haute-Marne), le 21 décembre 1815. Il était fils d'un instituteur communal. C'est assez dire qu'il se fit lui-même sa position et qu'il dut tout à son travail. Dès sa plus tendre enfance sa vocation d'artiste se révéla par de naïves ébauches. Comme ce petit berger que Cimabuë rencontra dessinant sur une pierre plate une brebis de son troupeau, et qui n'était autre que Giotto, Savinien Petit fut trouvé plus d'une fois dérobant aux travaux de la campagne le temps de dessiner un arbre, un paysage, une maison. Toutefois les événements faillirent l'entraîner dans une voie qui n'était pas la sienne. Son père en mourant le recommanda aux soins d'un oncle, fort honnête homme, mais mieux entendu dans son commerce de boissons que dans les choses de l'art. A neuf ans le jeune Savinien dut renoncer à son crayon, et pour qui ne connaît point les voies secrètes de la Providence, ce talent qui s'éveillait en lui pouvait sembler à jamais perdu pour la France.

Mais Dieu, qui pour éprouver les âmes d'élite leur envoie ses bienfaits sous le couvert d'une épreuve, permit qu'un accident le rendît à son art. Une chute qu'il fit dans un escalier lui occasionna cette infirmité dont il ne s'est jamais plaint et qu'il bénissait même plus tard comme la cause de son affranchissement. Son oncle dut renoncer à l'associer à son commerce, et comme l'enfant avait bien répondu à ses soins : « C'est grand dommage, disait l'oncle avec « bonhomie, Savinien eût fait un si bon marchand de vins ! »

Savinien devait faire mieux encore. Conduit à Dijon, il fut confié à un autre parent, architecte et vraiment artiste, qui devina sous son enveloppe encore grossière le trésor qu'on lui mettait entre les mains. Non content de s'intéresser au jeune dessinateur, il l'aida dans ses études, encouragea et développa son talent naissant. Tout en faisant de la lithographie pour vivre, Savinien Petit ne tarda pas à se faire remarquer par ses dessins. Élève de l'École des

Beaux-Arts de Dijon, il y remporta les premières récompenses. On pouvait déjà prévoir que le jeune artiste ferait un jour honneur à cette école dont est sorti l'un de nos grands sculpteurs, M. Rude, et à cette ville de Dijon qui a déjà produit tant d'artistes, Jouffroy, Cabet, Dietsch, Guillaume, etc. La patrie de Bossuet passe, et non sans raison, pour être la ville qui a donné le plus d'hommes célèbres à la France.

Mais ce talent encore à son aurore avait besoin d'un plus grand théâtre. Une bourse accordée par le département permit à Savinien Petit de venir à Paris lutter avec nos grands artistes. Ici tirons le rideau sur les cruelles épreuves qui attendaient le jeune homme, jeté seul, sans famille, presque sans argent, dans la capitale. La lutte avec les difficultés matérielles, disons le mot, avec la misère, a été depuis Dante le creuset où s'est épurée l'âme des grands artistes. Mais sa foi en lui-même, je me trompe, sa tendre confiance en Dieu et dans son art le soutint à travers cette dure période. Son maître d'ailleurs, Auguste Hesse, à qui il avait été recommandé, le guida pendant sept années dans ses études et lui donna d'abord son estime et bientôt après son amitié. A l'école des Beaux-Arts il reçut aussi les conseils de M. Ingres, ce maître qu'il chérissait tout particulièrement, et qui lui communiqua sans doute ce goût de l'antiquité qui a toujours distingué ses œuvres. « Savinien, disait M. Ingres, a le sentiment de la ligne. Il sera un grand dessinateur. » Ce jugement ne fait pas seulement honneur à l'artiste, il fait honneur encore au maître qui a si bien deviné le trait dominant de son élève.

L'Italie, la maîtresse du Beau, a de tout temps appelé à elle les grands artistes. Mais Savinien était alors trop âgé pour concourir pour le prix de Rome, et ses faibles ressources, qui lui suffisaient à peine pour vivre, ne lui permettaient pas d'entreprendre un grand voyage. Le gouvernement le dédommagea en l'employant aux travaux préparatoires d'une importante publication sur les Catacombes. Cette mission dont M. Perret eut l'honneur, mais dont Savinien Petit, c'est justice de le dire, eut le labeur et peut-être la part la plus efficace, réalisait le vœu le plus cher du jeune artiste. Son amour de l'antiquité, son goût naturel pour la peinture religieuse et pour l'iconographie, sa piété chrétienne enfin, se développèrent

et se fortifièrent pendant un séjour de cinq ans en Italie. Ce fut là la véritable école où se forma ce talent si pur et si profondément catholique.

Ici encore il y aurait à parler des épreuves, des dures privations qui assaillirent l'artiste. Mais lui ne voyait, et nous ne voulons voir avec lui, que les grandes impressions, les jouissances d'esprit et de cœur que lui offrait chaque jour la ville sainte. Il s'était pris d'une véritable passion pour les catacombes. Que de fois l'a-t-on vu se mettre en route, le matin, un morceau de pain dans sa poche, prendre ces rues tortueuses qui ouvrent sur la campagne romaine, descendre dans cette cité des morts qui était pour lui le berceau de l'art vivant et éternel, et s'y enfermer tout le jour devant ces pages sublimes qui semblent écrites avec le sang des martyrs, étudiant, méditant, travaillant devant ces images du Bon Pasteur, du Poisson mystique, de Moïse frappant le rocher, tirant enfin de ces symboles et de ces types hiératiques d'abord la justification des dogmes de l'Église, puis l'inspiration chrétienne qui s'est répandue plus tard sur toutes ses œuvres. Quand il se retrouvait en face de ces peintures des premiers âges, son véritable idéal, alors toutes les difficultés, toutes les tentations de défaillance étaient oubliées. Il buvait à ces sources de l'art chrétien comme le cerf altéré qu'il a peint dans une de ses œuvres les plus personnelles. (La *Présence réelle* du *Corpus Domini*) et il se répétait à lui-même cette aspiration du Psalmiste : *Sicut desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te.*

Il ne faudrait pas croire au surplus que les catacombes l'eussent absorbé d'une manière exclusive. Les grandes œuvres de Michel-Ange et de Raphaël, les monuments de la Rome du Moyen-Age et de la Renaissance, les basiliques, les palais, les musées se partageaient ses admirations et aussi ses études. La Rome païenne n'était pas non plus exclue de ces investigations laborieuses. Il étudiait, il copiait l'antique, comme ses cartons en font foi. Mais son amour de l'art chrétien primitif lui faisait chercher de préférence ses modèles dans les monastères et dans les églises. Il s'était passionné pour la pureté angélique des peintres du XIIIe siècle, pour cette école de Pise et de l'Ombrie qu'Ozanam appelait si justement « la première fleur de l'art catholique. » Frà Angelico était son maître

le plus cher, il conserva toute sa vie le culte de ce moine artiste, de ce peintre de la beauté morale, qui semble avoir trempé son pinceau dans des larmes, et dont le nom seul illuminait le visage de Savinien Petit d'une expression radieuse. Plus d'une fois on l'a vu à l'imitation de Frà Angelico, peindre à genoux et ne prendre ses pinceaux qu'après une fervente prière et un grand signe de croix.

Ses travaux terminés, Savinien Petit revient à Paris, tout imprégné des grands souvenirs que Rome lui avait laissés. Jusqu'alors il n'avait guère fait qu'étudier, à Paris il commença à produire. Flandrin lui avait témoigné le désir de l'associer à ses travaux, mais il préféra, tout en reconnaissant l'honneur d'une telle démarche, garder son indépendance. Pour un artiste en possession de son talent, l'inspiration personnelle ne saurait être impunément sacrifiée. Sa première grande œuvre, le tableau de la *Présence Réelle*, dont nous avons parlé plus haut, fut comme la synthèse de ses conceptions artistiques et religieuses. Il y mit le meilleur de son âme et si le cadre de cet article nous permettait une critique même abrégée de ses travaux, il serait intéressant de signaler dans ce tableau conçu à l'imitation de la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël et exécuté à la manière décorative des peintres primitifs, la trace des persévérantes études de l'artiste sur les murailles des catacombes et devant les fresques sublimes du Vatican. Inspiré par le sujet, fortifié par les grandes images dont Rome avait peuplé sa mémoire, il fit de ce premier tableau une œuvre magistrale que l'on résume d'un mot en disant qu'elle proclame l'alliance de l'art et du dogme catholique. Détail curieux et touchant : cette belle peinture exigeait une toile d'une dimension considérable et par suite assez coûteuse. Elle fut exécutée sur un restant de la toile qui servit à Horace Vernet pour sa gigantesque composition de la *Smala*.

Mais nous touchons maintenant à la période la plus féconde du talent de l'artiste et nous ne saurions donner ici l'analyse de ses œuvres. Qu'il suffise de mentionner celles qui ont marqué davantage et qui décorent encore nos monuments et nos églises. Au premier rang figurent la *Présence Réelle* dont nous venons de parler, qui fut exposée en 1855 et honorée d'une médaille de 2me classe ; la *Chapelle de M. le duc de Broglie* dont Savinien Petit fut à la fois l'architecte et le décorateur et qui est si estimée de la Société des

artistes et des archéologues du département de l'Eure ; les chapelles du *Mont-Carmel* et de *Saint-Joseph* à la cathédrale de Bordeaux ; œuvres dont le Cardinal Donnet fit publiquement un si grand éloge et dont il voulut, paraît-il, récompenser l'auteur en lui conférant le titre et les priviléges de citoyen de la ville de Bordeaux ; la modestie de l'artiste se déroba discrètement à cet honneur ; — l'abside de l'église *Saint-Gervais* et de *Saint-Protais* à Rouen, dont les magnifiques figures, sur fond d'or, semblent sorties du pinceau de Flandrin et qui avaient été commandées à l'artiste par M. l'abbé Regneaux, curé de Saint-Gervais et restaurateur de cette église. — Enfin le retable de l'église de Saint-Joseph à Paris et ce tableau si connu du *Sacré-Cœur* qui a été tant de fois reproduit par la photographie et la gravure. La mort seule a empêché d'ajouter à cette liste les fresques de la chapelle des Franciscains de Paris dont on possède quelques cartons et dans lesquelles Savinien Petit se proposait de donner le dernier mot de son talent — « On méprise la pauvreté ; disait-il, je veux la rehausser, s'il est possible et lui faire porter fièrement sa besace. »

Pour connaître l'artiste tout entier, il faudrait surtout parcourir ses études et ses cartons. Une exposition de ses œuvres ferait peu pour sa renommée, car il a surtout excellé dans la peinture murale et c'est dans nos chapelles ou dans nos cathédrales qu'il faut aller chercher les grandes pages tracées par son pinceau. Mais, après sa mort, sa veuve a eu la pieuse pensée de rassembler ses dessins, d'ouvrir son atelier à ses admirateurs et à ses amis. Là nous avons pu voir ses calques, ses études, ses projets, qui montrent à l'état d'ébauche les grandes œuvres qu'il avait accomplies ou qu'il se proposait d'accomplir. « Qui n'admirerait, dit l'intelligent auteur de « la notice annexée au catalogue de ses œuvres, ces têtes vivantes « qui ont tant de finesse et tant d'expression, ces études de dra- « peries, larges et gracieuses tout à la fois ! Celui même qui n'est « pas artiste ne se sent-il pas vivement impressionné en parcourant « ces cartons où la pureté des lignes rappelle la pureté de l'âme qui « les a inspirées. Quelle force d'âme ne lui fallut-il pas pour lutter « contre le courant de l'école réaliste et mépriser une vogue, des « applaudissements qui ne s'obtiennent qu'aux dépens de la dignité « de l'art. »

Cette exposition des cartons et esquisses de Savinien Petit a contribué à nous faire connaître l'artiste, mais elle nous a fait mieux comprendre ce que nous perdions en lui. Nous avons parlé tout à l'heure de ses projets d'abside pour la chapelle des Franciscains, il faut mentionner en particulier une Immaculée-Conception qu'il venait de peindre quand la mort vint le saisir et dont il disait au dernier jour : « Je n'aurais rien fait de si beau ! » Mais cet idéal qu'il croyait entrevoir sur la terre, n'était-ce pas l'avant-goût de la beauté éternelle qu'il allait contempler face à face ? Il le comprit lui-même et il se résigna joyeusement. Les fièvres qu'il avait contractées à Rome et dont il avait ressenti plus vivement les atteintes à Bordeaux l'avaient repris avec une violence qui bientôt ne laissa plus d'espoir. Tous les projets humains furent oubliés et il ne songea plus qu'à mourir en fidèle enfant de l'Eglise. Ses derniers moments furent admirables. Sa résignation, sa sérénité, édifièrent tous ceux qui eurent le bonheur de l'approcher. Il mourut le 2 février 1878 et on trouva consignées dans son testament ces paroles qui résument toute sa vie : *Domine dilexi decorem domus tuæ.* « Seigneur j'ai aimé la beauté de votre maison. » La première œuvre de son pinceau avait été une représentation de saint-Luc peignant la Vierge Marie. Sa dernière œuvre, interrompue par la mort, devait être une Immaculée-Conception. Ne sommes-nous pas autorisés à croire que la mère de Dieu, qu'il a glorifiée toute sa vie, l'aura reçu aux portes d'or de l'éternité et que ce « bon serviteur » jouit maintenant de la récompense immatérielle à laquelle il a sacrifié la popularité, la fortune et toutes les distinctions du monde?

Nous avons raconté plus haut les obsèques de Savinien Petit. Nous avons cité les paroles que la Société de Saint-Jean, par l'organe de son vice-président, a prononcées sur sa tombe. Mais notre Société ne croyait pas assez faire par cet adieu, pour la mémoire d'un confrère qui la chérissait tendrement et qui lui a fait tant d'honneur. Le 14 juin 1878, une réunion d'amis chrétiens, de confrères, d'amateurs distingués, de chrétiens qui attachent à la culture des arts religieux l'importance qu'ils méritent, eut lieu à Paris, dans la chapelle du *Corpus Domini*, devant ce tableau de la *Présence Réelle* qui personnifiait et faisait revivre en quelque sorte l'âme de celui que nous avons perdu. A l'issue de la messe dite par Mgr Stackpoole, M. l'abbé

Brettes prononça une allocution que nous espérons faire connaître plus tard aux lecteurs de la Revue, dans laquelle, après avoir rappelé les vertus et le talent de notre éminent confrère, l'orateur traita de l'essence du Beau et de sa mission dans l'art chrétien. En même temps qu'il énonçait les préceptes, M. l'abbé Brettes nous montrait l'exemple. Les ouvrages de Savinien Petit réunis par le soin pieux de Mademoiselle de Mauroy, membre de la Société de Saint-Jean, et qui avait confié à l'artiste la décoration de sa chapelle, lui servaient à la fois de thème et d'exemple. Ajoutons que des chants religieux dont le style était en harmonie avec le caractère de la réunion, ont été exécutés durant la cérémonie, comme si les arts s'étaient donné la main pour rendre hommage à la mémoire d'un homme qui les avait si bien servis en les reportant tous vers leur Auteur [1].

II.

Comme artiste, Savinien Petit, selon le mot de Ingres, avait à un très-haut degré le sentiment de la ligne, et la pureté de son dessin le rendait éminemment propre à la peinture décorative et murale. Les calques qu'il avait faits dans les catacombes de Rome, à Subiaco et dans différentes villes d'Italie lui avaient affermi la main. Ils lui avaient donné outre la souplesse du trait, la science et comme l'instinct iconographique, essentiels à l'artiste, et qui communiquaient à ses œuvres ce caractère traditionnel dont elles sont si fortement empreintes. Etudier l'art chrétien à ses sources, tel était pour lui le résumé de son expérience et de ses longs travaux. Cette pensée se trouve très-nettement indiquée dans un rapport qu'il adressait le 4 octobre 1874 à la Société de Saint-Jean et dans lequel nous lisons ce qui suit. — « Si une des principales causes de la dé-
« cadence de l'art dont nous sommes les témoins vient de l'oubli
« des saines traditions de l'art primitif, sa régénération, qui nous
« est si chère, ne serait-elle pas assurée si nous pouvions tous

[1] Les motets, chantés par de très-belles voix et avec une expression vraiment religieuse, étaient de la composition de M. Félix Clément qui s'était spontanément chargé de la partie musicale de cette touchante solennité.

« compléter notre enseignement et nos inspirations à cette source « bénie? Sans cela pas de régénération possible : c'est la ferme « conviction de celui qui a l'honneur d'être votre confrère. »

Une autre qualité, qui semble dériver de la première et qui distingue tout particulièrement ses œuvres, c'est la clarté de sa composition. Pas d'œuvre intelligible sans un dessin bien arrêté. Pas de lignes pures avec un sentiment confus. Eh bien! prenez au hasard dans les cartons de Savinien Petit un dessin, une ébauche même ; la signification de l'œuvre, la pensée intime de l'artiste vous sauteront aux yeux. Contemplez ses peintures les plus compliquées, par exemple la *Présence réelle* du *Corpus Domini*, vous serez frappé de l'ordonnance de la composition, de la parfaite unité du tableau. Cette qualité est d'autant plus à louer chez l'artiste qu'il traitait de préférence des sujets mystiques, plus exposés que d'autres à l'obscurité, ou tout au moins à la recherche dans l'exécution. Mais dans un âme bien ordonnée, les sentiments eux-mêmes ne risquent pas de s'égarer dans le vague. La raison et après elle la main de l'artiste peuvent toujours les saisir. Aussi les compositions, les allégories mêmes de Savinien Petit sont-elles toujours claires, de cette clarté magnifique qui dit beaucoup de choses en peu de mots, et qui fait l'aliment des forts comme celui des simples et des petits. Devant ses saints, ses madones, ses sujets allégoriques, un critique aura une plus haute idée de l'art, un enfant sera porté à prier ; l'artiste aura été compris par tous les deux.

Enfin, ce qui est plus personnel encore à Savinien Petit, ce qui fait l'originalité de sa manière, c'est l'expression des figures. On peut la caractériser d'un mot : l'alliance de la force et de la douceur. La force se révèle dans la fermeté du trait, dans la noblesse du type, dans la dignité et dans la placidité presque byzantines des figures. La douceur apparaît dans l'élégance des lignes, dans la grâce des figures, dans la pureté infinie de la composition. On a souvent comparé Savinien Petit à Ingres et à Flandrin. Nous croyons qu'il se rattache surtout au premier par son admiration pour l'antiquité, au second par l'élévation religieuse du style. Mais Ingres avait surtout le goût de l'antiquité païenne et Savinien Petit ne remontait pas au-delà des Catacombes. Flandrin, d'autre part, exprimait surtout la foi. Savinien Petit traduit de préférence la charité.

s'il fut le continuateur d'une école, ce fut plutôt de l'école italienne primitive, de Giotto qui peignit les grandes fresques d'Assise, de Pietro Cavallini dont le crucifix parla à Sainte-Brigitte, de Frà Angelico qu'il avait pris pour modèle, en un mot, de ces vieux maîtres catholiques dont le mysticisme avait encore la naïveté de l'enfance, mais dont il reprit les inspirations avec un art en pleine possession de lui-même et parvenu à son entière virilité ! Son œuvre restera celle d'une âme pure, aimante, et qu'on me permette l'expression, eucharistique comme fut celle de saint Jean.

Un des traits qui dans Savinien Petit caractérisent l'artiste chrétien, c'est qu'il peignit toujours des figures drapées. Nous ne connaissons de lui qu'une figure nue, l'une de ses premières œuvres, une *Eve* dont la nudité même est restée chaste et était d'ailleurs commandée par le sujet. Mais il croyait avec raison que l'art religieux ne peut se permettre des licences que le paganisme et peut-être aussi le climat excusaient en Grèce, et que la renaissance païenne a fait tolérer chez nous depuis le XVIe siècle. Nos mœurs, notre climat, et par-dessus tout le respect dû aux figures du Christ et de ses saints, excluent la représentation du nu. L'Église le comprend ainsi, et comment cette loi serait-elle, ainsi que quelques sophistes l'ont prétendu, la négation même de l'art ? Comment le bien et le beau seraient-ils mis en contradiction ? Le Christianisme serait-il sur ce point inférieur à la philosophie de Platon, qui proclamait l'union et même l'unité de ces deux choses ? Savinien Petit a prouvé que cela ne pouvait être. Il l'a prouvé comme on prouve le mouvement en marchant, par des œuvres toujours chastes, par des figures vraiment académiques et toujours vêtues, par ses magnifiques draperies dont il n'est pas un pli qui n'ait été étudié sur nature, et qui resteront de précieux modèles pour les amateurs et pour les artistes. La science du dessin et des draperies est une objection sans réplique à ceux qui font profession de croire qu'il n'est pas de grand art sans la représentation du nu.

Savinien Petit n'est pas connu comme paysagiste. Ce serait pourtant une grande erreur de croire qu'il fut insensible aux beautés de la nature, particulièrement à celles de la campagne romaine et de l'Italie. Ses cartons étaient remplis d'études faites aux environs de Rome ou au pied des Apennins, durant les loisirs que lui laissait son

travail des catacombes. Dans ses voyages, il notait au passage les sites qui l'avaient frappé, avec les circonstances particulières de l'heure et de la saison. Je retrouve par exemple dans les notes de son voyage à Lourdes des mentions comme celle-ci :

« Côteaux superbes à gauche ; on traverse la Garonne... vue des « Pyrénées, neiges étincelantes. la chaîne entière borne l'horizon « 4 h. Voici Tarbes ; on va droit à la base des Pyrénées, mais les « accidents des côteaux nous cachent ça et là les sommets couverts « de neige... Il est 5 heures... Rencontré une chèvre noire et une « petite fille qui fait agenouiller deux enfants, deux petits frères « sans doute, groupe pur et charmant, priant devant un crucifix de « grande porportion. »

C'est ainsi qu'il recueillait ses impressions, brièvement, pratiquement, en vue de ses travaux futurs. Mais il est évident que ce qu'il cherchait dans la nature, c'était la ligne plus que la couleur. Le paysage était pour lui comme pour le Poussin, qu'il admirait beaucoup, la scène où se joue le drame de l'humanité, le décor donné pour fond au spectacle de la vie et de l'action morale. Toujours très-sobre dans les accessoires qu'il donnait à ses Saints ou à ses Madones, il imitait Raphaël qui, suivant la fine observation de Sainte-Beuve, par un sentiment instinctif d'harmonie et comme de pudeur, n'a jamais donné aux arbres lointains de ses paysages, derrière les têtes de ses Vierges, que quelques feuilles si rares qu'on peut presque les compter. Savinien Petit était paysagiste, mais à la manière des grands maîtres. Il ne voulait pas que la nature lui cachât son Créateur : elle n'était pour lui que l'escabeau de ses pieds.

On a dit quelquefois aussi que Savinien Petit ne comprenait pas l'art ogival, le style qu'on est convenu d'appeler le style gothique. Ce qu'il y a de vrai dans cette critique, c'est qu'il lui préféra toujours l'architecture romane, le type de la basilique, plus simple, plus propre à la peinture murale et qui répondait mieux à son sentiment des grandes lignes, Cette préférence était chez lui raisonnée. Il reprochait à l'art ogival d'être un peu fantaisiste de sa nature (c'est l'expression dont il se servait) et de s'être après le XIVe siècle précipité dans de véritables extravagances. Mais il l'admirait très-sincèrement à ses origines. Je n'en veux pour preuve que l'émotion

que lui faisaient prouver les églises de Rouen, et le sentiment de douleur que lui causait la négligence ou même l'incurie qui se laissent voir trop souvent dans nos monuments gothiques. Voici en quels termes il traduisait ce sentiment dans son journal :

« Je ne puis me défendre d'un sentiment très-pénible toutes les « fois que je vois ces monuments du Moyen-Age qui ont quelque « chose d'imposant et de merveilleux. C'est l'air de ruine, disons « le mot, l'air minable et la malpropreté qui y règnent. Dirait-on « qu'il y a là un brasier de foi et d'amour ? On est effrayé quand on « se rappelle, par contraste, la description de l'ancien temple de « Jérusalem où les parois du Saint des Saints étaient recouvertes « de lames d'or. Et ce n'était là pourtant que la figure du véritable « Saint des Saints que nous possédons dans tous nos sanctuaires ! »

On retrouve dans ces quelques lignes l'artiste chrétien tout entier, sensible au Beau sous toutes ses formes, l'aimant non pour lui-même, mais pour sa destination supérieure, ressentant comme un tort fait à lui-même tout ce qui porte atteinte à la gloire de Dieu ; on le retrouve en un mot tel qu'il se révélait sur son lit de mort à ses amis quand il leur disait : « Oui, j'aurais voulu être un « grand artiste, pour décorer avec plus de magnificence le temple « de Dieu, et pour lui gagner des cœurs par le concours de mon « talent. »

III.

Après avoir parlé de l'artiste, il faudrait encore parler de l'homme et du chrétien. Mais la religion et l'art étaient si étroitement liés dans l'âme de Savinien Petit que nous craindrions d'offenser sa mémoire en séparant ces deux choses. Disons du moins pour mieux faire connaître l'homme privé que derrière le peintre d'histoire, il y avait en lui un savant et un fervent chrétien. Il y avait un savant, et si le mot paraît trop ambitieux pour un homme qui n'a laissé un nom que dans le domaine de l'art, disons qu'il avait un esprit studieux, amoureux de la science, et qui, suivant la grande méthode, la cherchait toujours dans ses origines. Que l'on se rappelle combien de livres de géographie, de paléogaphie, d'ethnologie, et même d'astronomie ont figuré dans sa bibliothèque. Le catalogue en

a été publié après sa mort. Il n'est pas indifférent de le parcourir, car on est initié par là aux goûts de l'artiste et à ses habitudes d'esprit. Peu ou point d'ouvrages d'imagination, mais beaucoup de travaux scientifiques, de grandes publications modernes sur l'Egypte, l'Assyrie, la Grèce, et sur les monuments antiques de Rome et de Pompéï. A côté de ces ouvrages d'étude figuraient les Pères de l'Eglise, puis quelques auteurs choisis du XVIIe siècle, Bossuet, Corneille, Racine, Massillon. Enfin au premier rang le livre par excellence, la Bible et l'Evangile, accompagné d'un petit volume feuilleté plus que tous les autres et qui s'appelle l'Imitation de Jésus Christ.

Lorsque son esprit avait besoin de délassement, Savinien Petit le cherchait volontiers dans la musique. Les grands artistes de la Renaissance ont tous aimé la musique. A Venise, Titien, Giorgione, Véronèse, en faisaient un plaisir délicat, un raffinement de la vie, l'accompagnement voluptueux d'un festin. Savinien Petit, lui, demandait à l'harmonie l'expression des sentiments que son pinceau ne pouvait traduire, une vue moins écrasante de l'idéal avec lequel il venait de lutter corps à corps. Le violon était son instrument préféré, et il ne le cultivait pas sans quelque succès. Quand la fatigue le prenait, il jetait ses crayons, et seul dans son atelier, il s'entretenait avec son violon. Mais il aimait avant tout la musique religieuse ; Palestina, Mozart, Haydn, Beethoven, étaient ses compositeurs favoris. Il chérissait aussi Gluck et tout particulièrement Méhul, parce qu'il était français.

Un autre plaisir, et l'un des plus vifs pour cet esprit d'élite était de s'entretenir de son art, familièrement, à cœur ouvert avec quelques amis. Ceux qui l'ont entendu n'ont pas oublié quel intérêt sa conversation donnait à ces réunions intimes. Toujours modeste, il laissait parler les autres, mais quand il avait à prononcer un jugement, il l'émettait avec une franchise et une simplicité charmantes. Ces jugements n'étaient jamais exclusifs. Une seule chose le passionnait parfois, c'était le préjugé moderne contre l'art chrétien et ses premiers représentants. Quand Frà Angelico ou Raphaël n'étaient point assez appréciés, il sortait de son calme ordinaire. — « Ah ! le réalisme ! s'écriait-il, c'est le règne de l'élément brutal, la négation de l'idéal ! » Nos confrères de la Société de Saint-Jean se

souviennent de la régularité avec laquelle Savinien Petit assistait à nos séances, de la simplicité qu'il apportait à éclairer d'un mot nos discussions, enfin du dévouement avec lequel, malgré son infirmité, il gravissait chaque semaine quatre étages, pour assister, pendant plusieurs mois, le soir, jusqu'à une heure avancée, aux séances de la commission chargée d'élaborer les projets d'organisation d'une école libre et catholique des beaux-arts.

Parler de ses sentiments religieux, c'est toucher au plus intime de son âme, et nous n'avons pas le droit de faire connaître des faits auxquels Dieu et ses amis personnels étaient seuls initiés. Mais quand on approchait de cet homme infirme, maltraité par la fortune, méconnu de ses contemporains, quand au lieu des paroles d'amertume que sa situation n'eût que trop justifiées, on n'entendait que des paroles de contentement, d'espérance ou de charité pour ses semblables, on devinait bien vite à quelle source il puisait cette sérénité. Son désintéressement était sans orgueil, sa résignation était joyeuse. Il les puisait dans la contemplation des souffrances du Sauveur des hommes, il les fortifiait par les bonnes œuvres et par la pratique des sacrements. L'œuvre de l'Adoration nocturne n'a pas eu un membre plus actif, ni plus assidu. Quand avant la fin d'une soirée, il quittait une réunion intime : « Nous n'avons pas besoin, M. Savinien, de vous demander où vous allez, lui disait-on en souriant ; nous le savons. » Et lui souriait aussi, d'un air d'intelligence et allait passer la nuit devant l'autel, pour le lendemain, à la première heure, reprendre ses travaux.

Savinien Petit fut donc un grand chrétien, dans toute l'acception du mot. On ne s'expliquerait pas autrement comment cette âme impressionnable a pu traverser sans défaillance les épreuves dont sa carrière a été semée. On ne s'expliquerait pas surtout comment il a supporté d'être méconnu, découragé même par ceux dont il avait le droit d'attendre l'estime et l'assistance. Qu'est-ce que le gouvernement, qu'est-ce que le clergé même ont fait pour lui ? On peut, il est vrai, accuser sa modestie. Au temps où il travaillait à la chapelle de Broglie, il ne tenait qu'à lui d'obtenir quelque récompense de ses services. Il promit même un jour, sur les instances de ses amis, de solliciter une distinction ; mais humble comme il était et dépourvu d'ambition, il oublia sa promesse. Et de nos jours, avec

cette organisation administrative « que l'Europe nous envie », les récompenses vont-elles chercher le mérite quand il ne se fait pas solliciteur? La seule distinction qu'il ait eue est cette croix de Saint-Grégoire qu'il se faisait honneur de porter parce qu'elle venait de Rome et du Vicaire de Jésus-Christ.

Concluons, car il est des injustices qu'il vaut mieux laisser dans l'oubli ; Savinien Petit ne nous pardonnerait pas des plaintes qu'il n'a peut-être jamais eu lui-même la pensée de formuler. La douceur angélique de cette mémoire ne s'accomoderait pas de l'amertume de nos récriminations. Et d'ailleurs ces épreuves mêmes n'ajoutent-elles pas à cette figure « ce je ne sais quoi d'achevé que donne le malheur » et ne lui font-elles pas une auréole que ni les récompenses officielles ni la gloire même ne pouvaient lui donner. Dans une situation brillante et enviée, l'homme nous eût été comme dissimulé par les rayons de la faveur publique. Dans sa pauvreté, dans sa simplicité d'enfant, dans cette dévotion tendre qui se nourrissait avec prédilection des mystères de la charité, le Sacré Cœur, l'Immaculée Conception, l'Eucharistie, nous reconnaissons mieux le principe qui a fait la force de son âme comme la pureté de son talent. Ce principe, c'est le culte du vrai, du Beau et du Bien sous la forme. non pas abstraite, mais éternelle et vivante qui est Jésus-Christ, manifesté par son Église. C'est ce principe qui fait les grands chrétiens et qui trace la voie aux vrais artistes ; Savinien Petit est deux fois notre modèle, puisqu'il a été l'un et l'autre.

Paul Depelchin,
Membre de la Société de Saint-Jean.

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

AU PALAIS DU TROCADÉRO

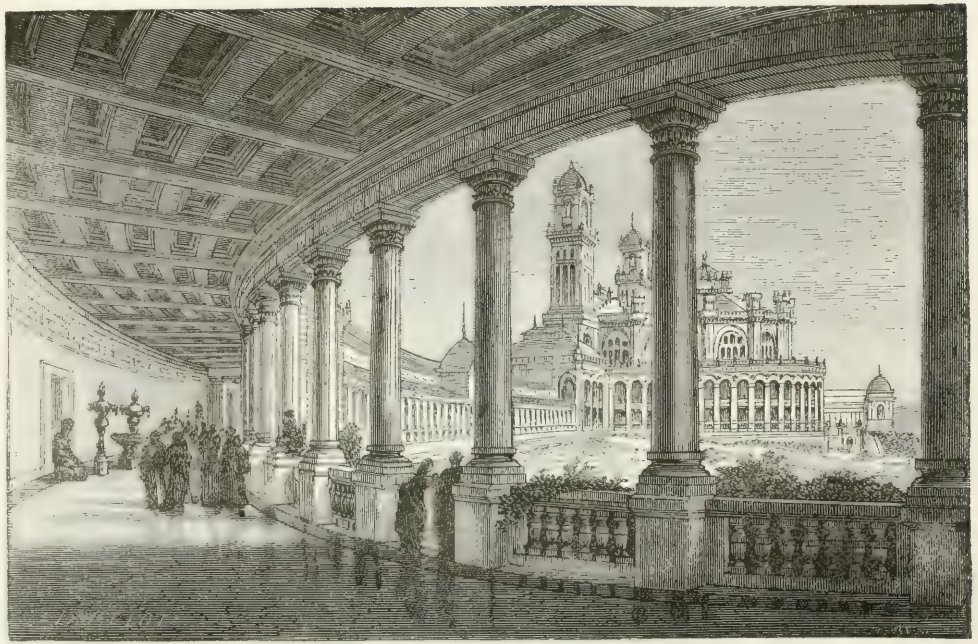
Le succès qu'avaient obtenu les expositions analogues de 1867, au Palais de l'Industrie, et de 1874, au Palais Bourbon, donnait l'assurance que le public, chez lequel le sentiment du beau est plus développé qu'on ne le croit généralement, se porterait en foule à celle de 1878. En effet, l'étendue beaucoup plus considérable de l'Exposition actuelle, son classement chronologique savamment établi, l'importance des collections représentées, tout était fait pour justifier l'accueil enthousiaste réservé, dès le premier jour, à l'exposition de l'art rétrospectif.

Au point de vue philosophique, l'histoire de l'homme se déroule tout entière écrite par ses œuvres, depuis les âges les plus primitifs jusqu'à la fin du dernier siècle. Chaque salle, consacrée à une époque différente, permet de mesurer la distance qui sépare deux périodes de l'industrie.

Jamais on n'avait vu, réunis en aussi grand nombre, autant de documents sur les premiers âges de l'homme ; jamais ils ne s'étaient si bien complétés l'un par l'autre et n'avaient permis d'élucider aussi péremptoirement certains points encore obscurs.

L'âge de la pierre taillée nous montre qu'il y eut là plusieurs époques distinctes ; car, entre le travail des haches grossièrement ébauchées et celui des fines aiguilles en silex, il a dû se passer un temps assez long. En voyant avec quelle délicatesse étaient taillés certains instruments de pierre, on peut dire qu'il existait déjà des rudiments d'art.

Pour prouver que le système d'armes et d'ustensiles n'est point le fait exclusif d'un âge reculé, mais le fait d'une civilisation plus ou



LE MUSÉE DU TROCADÉRO.

(Gravure tirée d'un volume publié par Mme Ve A. Morel et Cie, éditeurs à Paris : LE PALAIS DU TROCADÉRO : *le Côteau de Chaillot, le nouveau Palais, les dix-huit mois de travaux, renseignements techniques* ; 38 gr. et 4 pl.)

moins en progrès, un exposant a eu l'idée de mettre côte à côte les armes des Polynésiens les plus sauvages et celles appartenant aux diverses époques de l'âge de pierre. On est frappé de la ressemblance absolue qui existe dans la matière et dans l'emmanchement de ces armes, de la similitude complète entre les objets de silex taillé ou de pierre polie et les objets provenant de nos contemporains des antipodes. On ne peut s'empêcher d'y trouver une confirmation de la diffusion biblique des races et une condamnation du système prêchant la pluralité des origines humaines.

A son tour, la pierre polie fut progressivement remplacée par le bronze. Les monuments de cette époque se rattachant plus particulièrement à notre pays sont assez nombreux au Trocadero ; ils ont fourni des données curieuses sur plus d'une coutume de nos ancêtres.

Les antiques, ordinairement délaissés dans nos musées, ont ici un succès inaccoutumé. Les bronzes et les terres cuites des époques grecque et romaine sont si abondants, si merveilleux d'exécution et de grâce, si intelligemment présentés, qu'ils sont, pour une bonne partie du public, une véritable révélation.

Le Moyen-Age manifeste l'influence du christianisme sur les arts, influence si prépondérante que son action détermine plus tard les périodes glorieuses de la civilisation. Cette ère d'enfantement est représentée au Trocadéro par des trésors inestimables provenant des églises, des monastères. L'orfévrerie, la glyptique, les tissus, les broderies, les manuscrits, montrent tout ce que ces temps, appelés volontiers barbares par leurs détracteurs, ont produit de chefs-d'œuvre.

L'art de cette époque avait déjà acquis un niveau si élevé qu'on lui emprunte sans cesse des modèles que nos artistes modernes, malgré tout leur talent, ont peine à égaler. Les collections de MM. Ambroise Firmin-Didot, de Rostschild, Moser, Basilewski, Spitzer, ont fourni des raretés dont chacune est assez importante pour faire la gloire d'un musée public.

M. Basilewski mérite entre tous une mention spéciale, tant son concours a été important. Ivoires, pièces d'orfévrerie, manuscrits, armes, émaux champlevés et peints, faïences de Palissy, majoliques, etc. ; il a fourni des spécimens splendides de tout ce que les

arts ont produit depuis le commencement du Moyen-Age jusqu'au XVIe siècle.

Aussi a-t-on consacré une salle spéciale aux envois de ce collectionneur hors ligne. Une grande vitrine est pleine de majoliques signées des premiers maîtres de l'époque. Une autre, non moins grande, ne contient absolument que des émaux peints, tous exécutés par les Pénicaud, Jean Limosin, Pierre Raymond et Nouailher. Une troisième est toute composée de pièces majeures de Bernard Palissy: elle en contient quarante-cinq !

L'orfévrerie et les ivoires occupent une bonne partie de la salle et nécessitent plusieurs heures pour en faire un examen simplement sommaire.

Un seul fait fera juger de l'importance de cette collection ; la grande amphore hispano-moresque qui se trouve à l'entrée de la salle a été payée 230,000 fr. par son propriétaire. Les richesses contenues dans cette salle sont assurées pour une somme de 1,800,000 fr.

Mais la partie tout à fait éblouissante de l'exposition rétrospective est celle qui se rapporte à la Renaissance. Dans les salles qui lui sont consacrées, il n'y a positivement que des chefs-d'œuvre. L'on est émerveillé, fasciné par les bronzes, les marbres, les émaux, les faïences, les bijoux et les armes. On y voit des œuvres de Michel-Ange, de Luca Robbia, et de tous les grands artistes du XVIe siècle.

Là encore se sont donné rendez-vous des collectionneurs comme MM. de Rotschild, Dreyfus, Sellières, baron Davillier, Ephrussi. Ici ce sont les fameuses faïences dites de Henri II, parmi lesquelles se trouvent les chandeliers qu'on payait déjà 20,000 fr., il y a vingt-cinq ans, et qu'on n'aurait pas aujourd'hui à moins de 30,000 fr. Sur ce coussin repose moelleusement un sabre vénitien trouvé entre les mains d'un rustre qui s'en servait pour fendre du bois et qui a été payé 50,000 fr. A côté, cette petite clef italienne, d'un travail si merveilleux, a été achetée 35,000 fr. Il se trouve également là des pièces signées de Benvenuto Cellini et des orfévres les plus renommés de cette époque.

C'est encore dans cette partie de l'Exposition que se trouvent les fameux émaux de Chartres, représentant les douze apôtres, par Li-

mosin, et un des sept exemplaires connus de la Bible de Guttemberg, le premier livre imprimé avec des caractères mobiles.

On a fait les honneurs d'une salle particulière à la belle collection d'armures de M. Spitzer. Il y a dans les vitrines qui la garnissent des raretés incomparables, des armures historiques et des merveilles de damasquinerie.

Dans une des vitrines de cette salle, au milieu d'instruments de mathématiques anciens, se rencontre une fois de plus la preuve du *nil novi sub sole;* ce sont trois podomètres — nous disons bien, des podomètres ! — dont le plus ancien remonte à Henri IV.

Un peu plus loin, nous retrouvons dans une salle spéciale la splendide collection historique polonaise qui avait eu tant de succès en 1867, et qui se compose principalement d'objets du XVIIe siècle, ayant presque tous fait partie du trésor royal de Pologne.

Les salles suivantes sont consacrées aux dix-septième et dix-huitième siècles. On ne saurait croire l'immense quantité d'objets qu'elles renferment.

A cette époque apparaissent les *bibelots;* et, hâtons-nous de le dire, leur valeur, parfois considérable, n'est que la juste récompense du talent qui a procédé à leur exécution.

Les faïences de Rouen et de Nevers, les porcelaines de Saxe et de Sèvres, les boîtes à mouches, à bonbons et à tabac, les bijoux finement travaillés, les meubles élégants, les bronzes, les reliures de luxe, les miniatures incomparables, tout cela captive et retient puissamment tous les visiteurs.

Les grands maîtres luthiers seraient fiers s'ils voyaient l'importance donnée à leurs œuvres. Outre les Amati, les Guarnerius, les Montegnana, les Stradivarius, provenant de diverses collections, le Conservatoire de musique a prêté des raretés inestimables.

Enfin, toutes ces richesses, toutes ces splendeurs sont accompagnées de tapisseries rares, tellement nombreuses qu'on a pu en décorer tous les murs. Entre toutes brillent par l'éclat des tons, l'ampleur de la composition et leur merveilleuse exécution, les tapisseries flamandes du seizième siècle et les Gobelins du dix-septième.

Au-dessus du vestibule, on a disposé une salle uniquement consacrée aux arts de l'Orient. Parmi le splendide choix d'objets variés, il convient de remarquer surtout, comme ayant un cachet plus par-

ticulier, les riches *moucharabiehs* arabes, les faïences et les manuscrits de la Perse. Dans ces derniers surtout brille une richesse de style inimaginable, alliée à une perfection supérieure encore à celle de nos meilleurs manuscrits européens.

Cette splendide exposition est terminée par l'ethnographie des peuples étrangers, à laquelle on a consacré toute l'autre aile du Trocadéro.

Les premières salles sont affectées à l'Egypte, qui nous montre les plus anciens objets d'art du monde entier, de curieux vestiges de son organisation sous les Pharaons, des restaurations intéressantes de l'état de l'agriculture et de l'industrie à ces époques reculées. On a adopté une bonne classification qui divise les objets en deux séries principales : l'Egypte équatoriale et l'Egypte du bas Nil. Cette dernière comprend l'époque ancienne, la période des kalifes et l'Egypte moderne.

Nous passons ensuite dans l'Indo-Chine et nous trouvons de curieux moulages donnant une idée de l'immense importance des monuments du Cambodge sous ses anciens rois.

Le groupe principal représente des géants soutenant un serpent à sept têtes dressées en éventail ; il est la reproduction d'un des 540 groupes semblables qui ornent les portes de la ville d'Angkor-Thom.

Dans les salles suivantes, nous trouvons de fort belles choses provenant de la Chine, du Japon, et dont la fabrication remonte au XVIIe siècle. Mais la portion la plus curieuse de cette partie est sans contredit la collection de M. Guimet, à laquelle une salle entière a été ménagée.

M. Guimet, collectionneur émérite en même temps que savant distingué, s'étant épris d'une belle passion pour l'étude des mystères religieux de l'Extrême-Orient, avait obtenu du gouvernement une mission qui lui facilitait ses travaux. Pour donner à ses investigations un corps palpable, il résolut d'emmener avec lui M. Régamey, peintre de grand talent, qu'il chargea de la partie artistique de sa mission. Ce sont les fruits de cette collaboration qui sont offerts à la curiosité publique. Les objets qui garnissent cette salle ont tous trait aux coutumes et usages des religions indienne, chinoise et japonaise. Les quarante-trois tableaux qui en couvrent

les murs, tous exécutés par M. Régamey, reproduisent des scènes, des types et des monuments religieux de l'Inde, de la Chine et du Japon.

Le continent africain, malgré son étendue, est assez pauvrement représenté à cette exposition ethnographique. Le Maroc, les Canaries, le Sénégal, Zanzibar, ne nous offrent que quelques armes bizarres; mais la Guinée se montre particulièrement riche en ivoires sculptés, d'un mérite réel.

En Amérique ont été recueillis de curieux monuments de la civilisation ancienne du Mexique et du Pérou. Quant aux contrées nord de ce continent, elles apportent, par la grossièreté de leurs instruments, une preuve de plus en faveur de la vérité que nous rappelions tout à l'heure à propos des origines humaines. A son tour, l'Océanie confirme encore plus l'exacte ressemblance qui unit tous les hommes privés de civilisation, quels que soient l'époque et le lieu de leur apparition sur le globe terrestre.

Qui le croirait? l'Europe n'est représentée dans cette partie du Trocadéro que par la Belgique, l'Espagne et les pays scandinaves.

La Belgique donne quelques pièces exceptionnelles, mais dont le nombre est peu en rapport avec les richesses artistiques et les souvenirs curieux dont ce pays est rempli. Cependant, elle expose une fort belle collection d'instruments de musique et de splendides tapisseries qui démontrent, par la comparaison avec les produits actuels, la profonde fidélité du peuple flamand à l'esprit de ses pères.

L'Espagne se distingue par l'originalité réelle des objets exposés dans les salles qui lui sont consacrées. Elle présente de nombreux échantillons de l'art hispano-arabe et mudéjare. Elle est surtout remarquable par la splendeur des armures et des pièces d'armures qu'elle expose. Un seul mot donnera l'explication de cette valeur exceptionnelle : ces objets sont tirés du fameux *Armeria Real* de Madrid.

Au centre est une armure équestre complète provenant de Charles-Quint. A côté, la splendide armure du fameux duc d'Albe que le gouvernement espagnol a refusé d'abandonner pour 300,000 fr. ; on y voit aussi celle de Christophe Colomb et une autre qui appartint à Philippe III.

A la suite, la petite république de Saint-Marin expose plusieurs instruments de musique, et entre autres, le premier piano construit par Bartholomeo Cristofori, de Padoue.

Nous terminerons notre visite par un coup d'œil sur quelques groupes tirés du musée ethnographique scandinave de Stockholm et présentés par le docteur Hazelius, son fondateur.

Ces groupes, qui attirent à juste titre la foule, sont des reproductions d'intérieurs et de scènes de la vie intime des peuples scandinaves, dans lesquels figurent des personnages de grandeur naturelle.

Qu'on nous permette, en finissant, une légère critique. Puisque l'on prétendait faire à la fois une exposition ethnographique et rétrospective classée chronologiquement, il nous eût paru préférable de ne point confondre les œuvres des divers peuples ; on aurait distingué ainsi, aux époques diverses, ce que l'art était dans chaque nation. Au lieu de cela, on a mêlé dans les mêmes vitrines des objets français, espagnols, italiens, flamands ou allemands. Il résulte pour la masse des visiteurs que tout ce qui est compris dans l'aile gauche du Trocadéro, est dû exclusivement à des artistes français et que toute l'aile droite ne comporte que des œuvres étrangères. Il n'en est rien. Nous le répétons : cette idée, qui a sans doute échappé aux organisateurs de l'Exposition, aurait, selon nous, ajouté un mérite de plus à leur œuvre déjà si remarquable.

P. Brunet.

DE L'ART ROMAN PRIMITIF

DANS LE DÉPARTEMENT DE L'AISNE

d'après M. Édouard Fleury

L'ouvrage que M. Édouard Fleury vient de publier sous le titre d'*Antiquités et Monuments du département de l'Aisne* est assurément l'un de ceux qui feront le plus d'honneur à l'archéologie française. Tout en circonscrivant ses études dans les étroites limites d'un département, l'auteur remue beaucoup d'idées générales, et ses conclusions, qui, au premier abord, peuvent paraître téméraires, sont peut-être de nature à modifier, en certains points, des théories qui paraissaient irrévocablement fixées par les maîtres de la science. C'est surtout en ce qui concerne les origines de notre architecture que le savant membre de la Société académique de Laon a rompu avec les principes chronologiques établis par M. de Caumont, M. Ludovic Vitet et d'autres sommités de la science monumentale. Il a naturellement rencontré des adversaires convaincus qui l'ont presque anathématisé comme un audacieux hérétique, sans respect pour les traditions de l'école officielle ; mais, d'un autre côté, il a converti à son système plusieurs archéologues éminents et inspiré tout au moins des doutes à plusieurs autres. La question ne saurait manquer d'être mise à l'ordre du jour, et, après avoir été agitée dans les Sociétés savantes de Picardie et dans les Congrès de la Sorbonne, elle se posera forcément sur bien des points, à l'étranger comme en France. Aussi ne venons-nous pas ici faire un compte-rendu des deux magnifiques volumes où M. Fleury a montré une fois de plus qu'il manie aussi bien le crayon que la plume. Nous laisserons de côté tout ce qui concerne les antiquités préhistoriques,

celtiques, gallo-romaines, franco-mérovingiennes, pour ne nous occuper que des productions primitives de l'art roman. Nous nous abstiendrons de toute discussion, ne voulant et ne pouvant encore émettre une opinion suffisamment sûre d'elle-même. Nous devons donc attendre le troisième volume qui contiendra les études détaillées que M. Ed. Fleury nous promet sur l'architecture religieuse du Xe au XVIe siècle. D'un autre côté, nous connaissons bien, il est vrai, un certain nombre des monuments cités par l'auteur ; cette année même, nous avons visité les églises de Bruyères, Vorges, Chivy, Etouvelle, Laval, Presles, Nouvion-le-Vineux, Urcel, etc. ; mais

Chapiteau à personnages de Chivy.

nous nous proposons de revoir moins rapidement ces curieux monuments qui se pressent si nombreux dans les admirables vallées du Laonnois, et nous serons alors plus en mesure de formuler nos appréciations. Aujourd'hui nous voulons seulement résumer les considérations générales que notre savant collègue a consacrées, dans son deuxième volume, au style roman primitif.

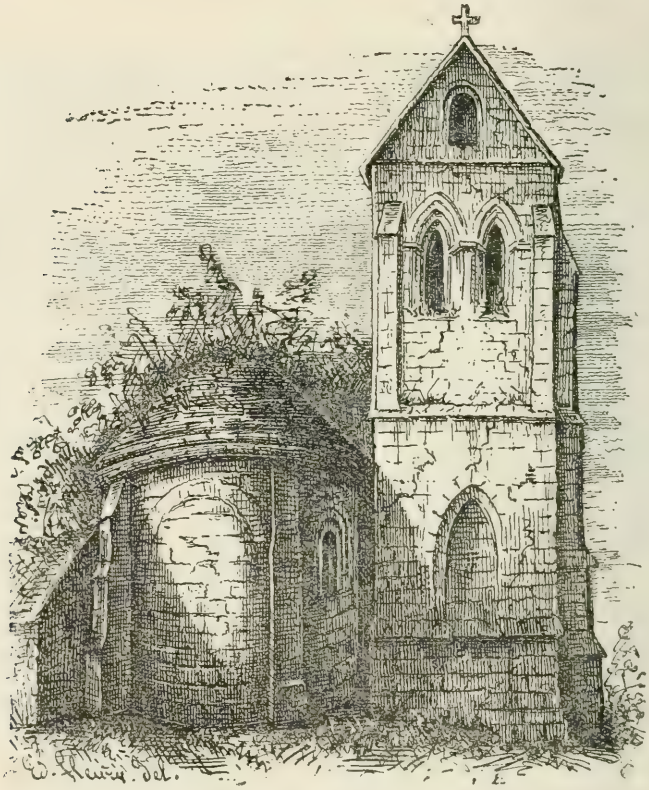
Nos lecteurs pourront ainsi se rendre compte du système conçu par un sagace et patient observateur dont on peut combattre certaines conclusions, mais dont les descriptions et les dessins offrent une fidélité rigoureuse qui doit inspirer une confiance absolue dans les prémisses qu'il nous pose.

M. Ludovic Vitet, dans un Rapport rédigé en 1831 sur les monuments du nord de la France, avait affirmé qu'il ne restait dans le département de l'Aisne aucun débris qui fût antérieur au XIIe siècle. Plusieurs archéologues ne se sont pas laissé intimider par une attestation aussi radicale ; ils ont restitué au VIIe siècle des chapiteaux trouvés dans les fondations du portail de Saint-Yved de Braine ; au IXe siècle, la crypte à trois niches de la collégiale de Saint-Quentin ; au Xe, la crypte de Saint-Léger de Soissons, les trois absides semi-circulaires de Bruyères ; au XIe, certaines portions de l'église de Glennes et le chocher de Nouvion le Vineux dont une vieille inscription fait sûrement remonter la construction à l'an 1051.

L'examen des curieux chapiteaux de Saint-Thibaut, de Jouaignes et de Chivy ont amené M. Fleury à généraliser davantage la question, et il s'est demandé s'il y a eu dans les contrées qu'il habite des églises érigées dès le Ve siècle ; si, comme on l'admet assez généralement, elles ont toutes été bâties en bois ; si, enfin, elles ont laissé des traces appréciables, des débris que leurs caractères artistiques permettent de reconnaître et de classer chronologiquement.

Les Actes des Saints et d'autres documents historiques prouvent évidemment que le premier soin des propagateurs de l'Évangile fut d'ériger des oratoires, de petites églises où les chrétiens pussent se réunir pour accomplir leurs devoirs religieux, et cela à des époques plus anciennes que ne le suppose notre savant collègue. S'il y eut beaucoup de sanctuaires construits en bois, s'inspirant du plan des basiliques romaines et que bien des causes de destruction devaient complétement anéantir, il est également certain que l'on convertit

en églises un certain nombre d'anciens monuments païens, construits en pierre. Quand bien même des textes précis ne nous renseigneraient point à ce sujet, on se trouverait entraîné à cette conclusion par des inductions très-légitimes; cette supposition est même si naturelle qu'on en a abusé, en l'appliquant souvent à tort, par exemple au baptistère de Lanleff, à Saint-Jean de Poitiers, et, dans le département de l'Aisne, à Saint-Pierre-à-la-Chaux, de Soissons, dont l'abside paraît être du Xe siècle (voir page 496), et à l'église de Vieilarcy dont l'abside est peut-être antérieure au XIe siècle.



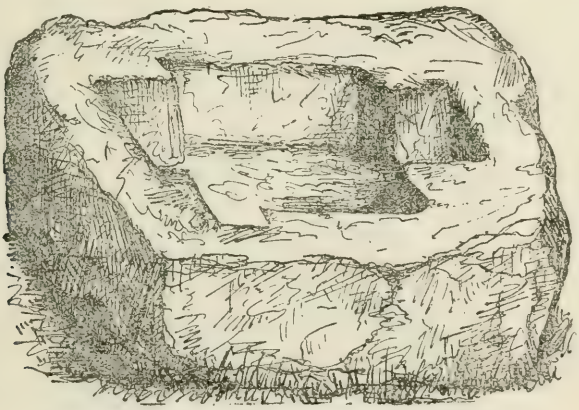
Abside de l'église de Vieilarcy.

En Picardie, il ne reste rien, si ce n'est quelques substructions, des temples romains utilisés par les populations chrétiennes. Partout de véritables églises se sont élevées sur leurs ruines.

L'usage de construire en bois les monuments civils et religieux était tellement général dans nos contrées qu'on disait d'un édifice qu'il était bâti à la gauloise, *more gallicano,* par opposition à la construction en pierre qu'on appelait *more romano.* Mais il faut admettre de nombreuses exceptions à ce système architectonique. Pour ne citer ici que quelques exemples, c'est en pierre, d'après les témoignages positifs des chroniqueurs que, vers l'an 630, un évêque de Cahors bâtit sa cathédrale ; que Dagobert, en 632, érigea l'abbaye de Saint-Denis ; que, vers la moitié du VIIe siècle, S. Ouen fonda une collégiale à Braine.

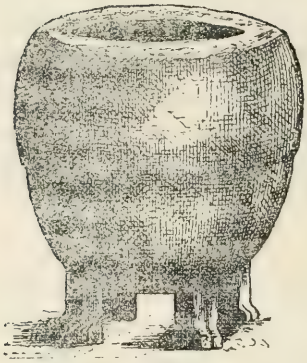
Les Mérovingiens et les Carlovingiens ont dû profiter des circonstances géologiques et construire leurs monuments, en bois dans le voisinage des forêts, en pierre là où se trouvaient des carrières faciles à exploiter, en briques là où abondait l'argile, et parfois allier dans une même construction ces trois genres de matériaux.

Ces églises primitives ont disparu ; mais il nous reste de ces époques reculées des substructions, des débris plus ou moins importants insérés dans la maçonnerie des églises postérieures, des cryptes, des chapiteaux, des colonnes, des cuves baptismales, etc.



Cuve baptismale de Concevreux.

M. Fleury considère comme remontant au IVe ou au Ve siècle une cuve reléguée dans le cimetière de Concevreux. C'est un énorme bloc de grès, à peine équarri, dans l'épaisseur duquel est creusée une excavation en forme de croix. Les fonts baptismaux de Lor,



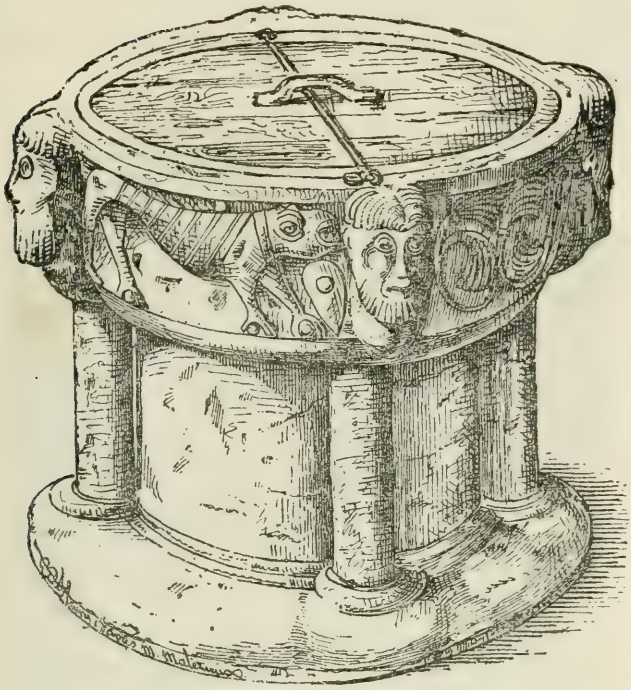
Cuve baptismale de Lor.

Cuve baptismale de Prouvais.

dont les supports sont relativement modernes, ont la forme assez rare d'un *dolium* antique : c'est un souvenir du simple tonneau de bois dont on se servit d'abord dans beaucoup d'églises rurales.

Cuve baptismale de Chivy.

D'autres cuves, antérieures au XIIe siècle, sont décorées d'animaux affrontés, de monstres symboliques, de poissons, de feuillages, de capricieux rinceaux et de grossières moulures.



Fonts de Lesquielles-Saint-Germain.

Les cryptes construites en sous-sol ont pu braver l'action destructive du temps. Dans l'origine, c'est là qu'on déposait les corps saints qui devenaient aussitôt l'objet de la vénération des fidèles ; la plupart de ces antiques *martyria* ont été remplacés par les cryptes que l'on construisit pour les nouvelles églises érigées du VIIe au IXe siècle. C'est probablement au VIIe que remonte une partie de la crypte de Saint-Quentin dont M. Ch. Gomart a publié la description dans notre *Revue*.

La crypte de Saint-Médard de Soissons, célèbre par tant de souvenirs historiques, n'est probablement pas antérieure au IXe siècle. M. Lud. Vitet l'attribue au XIe, parce que, dit-il, « elle se termine par cinq absides et qu'elle communique à l'église supérieure par deux escaliers correspondant aux latéraux ». Or, ces prétendues absides n'existent pas, et les deux escaliers ont été pratiqués très-postérieurement pour les besoins du pèlerinage.

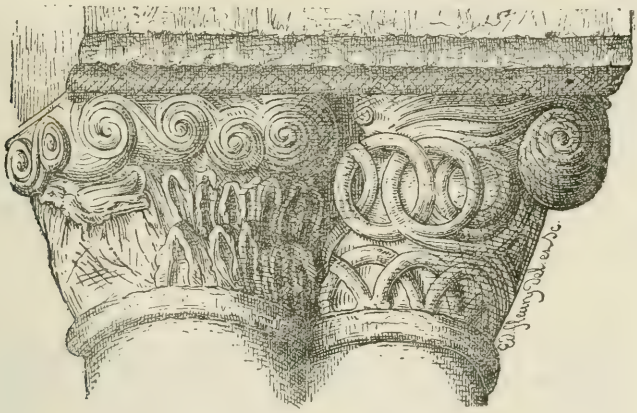
Parmi les chapiteaux illustrés les plus curieux que dessine et dé-

crit M. Fleury, nous remarquons ceux de Bazoches, de Trucy, de Saint-Thibaud, de Mont-Notre-Dame, de Jouaigne et surtout ceux de Chivy.

Chapiteau aux monstres, de Saint-Thibaud.

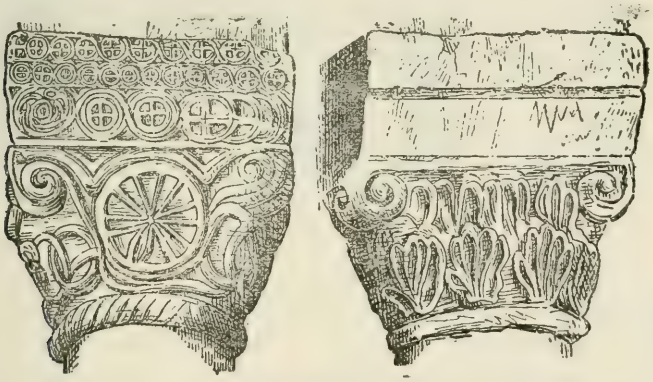
De vieux fragments insérés dans des monuments plus jeunes ont été souvent confondus par les archéologues avec l'ensemble de la construction ; mais un examen plus attentif démontre leur raccord et leur antériorité. A des époques très-diverses et dans tous les pays, les constructeurs ont souvent utilisé les débris d'anciens monuments : c'était une économie de temps et d'argent, et, d'ailleurs, on établissait ainsi un lien de filiation entre le monument détruit et celui qui lui succédait. C'est à Chivy que ces exemples sont le plus nombreux et le plus frappants. Dans cette église souvent remaniée,

les styles du XIIe, du XIIIe et du XIVe siècle ont laissé leur visible empreinte. Si quelques chapiteaux accusent évidemment le style romano-byzantin, il en est d'autres qui sont bien antérieurs à cette époque. Pourquoi aurait-on composé un chapiteau géminé du chœur



Double chapiteau archaïque à Chivy.

avec deux fragments de chapiteaux étrangers l'un à l'autre et d'ornementation disparate? Plus loin, la décoration linéaire n'est-elle

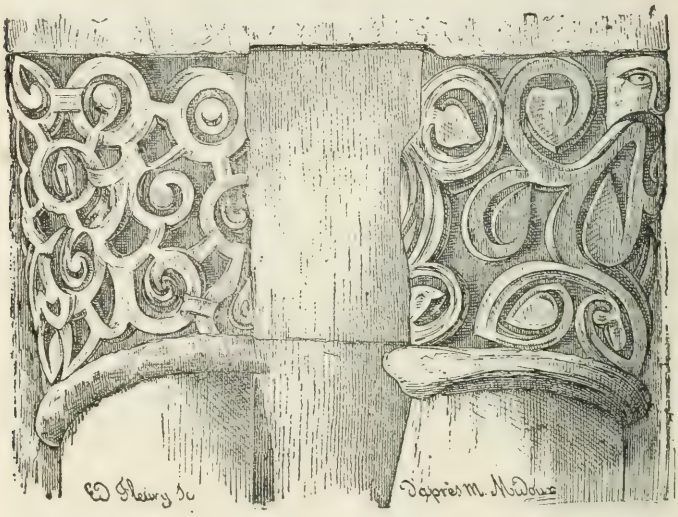


Chapiteaux de Chivy.

point tout à fait analogue aux motifs si connus des bijoux mérovingiens? Les grossières représentations d'un autre chapiteau historié (voir le dessin de la page 462) n'ont-elles pas une frappante analo-

gie avec les figurines rudimentaires des plaques franques de ceinturon et les vignettes des manuscrits carlovingiens?

A Chivy et dans d'autres églises du diocèse de Soissons, on retrouve dans les chapiteaux archaïques, un souvenir incorrect de la volute romaine ; mais elle se diminue, quand elle ne disparaît pas tout à fait, pour céder sa place à des masques humains. La panse du chapiteau est tantôt cubique, tantôt arrondie et tantôt taillée en cône renversé. Les tailloirs se composent toujours de plusieurs plates-bandes inégales. Si certaines palmettes rappellent encore un peu l'acanthe romaine, on voit en même temps surgir des motifs tout à fait inconnus à l'antiquité, comme les nattes, les frettes, les chevrons, les damiers, etc.



Chapiteau du chœur de Trucy.

Les chapiteaux de Chivy et quelques autres dateraient du VIIe au IXe siècle, d'après M. Fleury ; du Xe au XIe, selon M. Déy ; du XIIe, selon d'autres. Sans vouloir nous prononcer encore sur une question si controversée, nous nous bornerons, en terminant, à faire une remarque générale. Il nous paraît évident que le nord de la France et surtout les régions qui forment aujourd'hui les provinces de l'Ile-de-France et de la Picardie ont toujours été très-précoces, très-inventives, très-primesautières et surtout très en avance en matière

d'art sur les autres contrées. Ainsi, par exemple, l'ogive qu'on proclamait ne dater que du XIIe siècle, apparaît au XIe à Cambronne, à Saint-Germer, à Saint-Leu d'Esserent, à Lagny-le-Sec, etc. Pourquoi donc certains autres caractères architectoniques qui, partout ailleurs, accusent le XIIe siècle, ne remonteraient-ils pas, dans nos régions du nord, à une époque antérieure? Par exemple, parce qu'on a constaté d'une manière générale que les pattes des bases n'apparaissent en France qu'au XIe siècle, est-il bien sûr que celles de Chivy ne soient pas plus anciennes, d'autant plus qu'on en voit en Allemagne dès le IXe siècle? Ne serait-il pas étrange que le nord français n'ait rien construit en pierre, rien sculpté avant le XIe siècle, alors que les autres contrées nous offrent d'assez nombreux monuments antérieurs au Xe siècle, par exemple la crypte de Saint-Laurent à Grenoble, les baptistères de Lanleff et de Saint-Jean de Poitiers, les chapelles de Saint-Quesnin (Vaucluse) et de Langon (Ille-et-Vilaine), la façade de Savinières (Maine-et-Loire), et des parties importantes des églises de Venasque (Vaucluse), de Gennes (Maine-et-Loire), de Domagné (Ille-et-Vilaine) et de Saint-Martin d'Angers?

Arrêtons-nous ici pour rester fidèle à notre promesse de ne pas entrer dans le domaine de la discussion. Mais, en terminant, nous devons faire remarquer que quand bien même le système de M. Fleury ne triompherait pas complètement dans le monde savant, son splendide ouvrage sur les *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, qui embrasse bien d'autres questions, n'en restera pas moins le modèle des statistiques archéologiques que doivent ambitionner tous les départements riches en souvenirs du passé.

J. Corblet.

LE MONUMENT

DES GÉNÉRAUX CLÉMENT THOMAS ET LECOMTE

Dans la grande avenue du Cimetière de l'Est, à Paris, en se dirigeant sur la gauche, après avoir passé devant la copie du sarcophage des Scipions que le savant Beulé voulut qu'on rappelât sur sa tombe, et avant d'arriver à la chapelle où furent déposés les restes de l'illustre Rossini, le visiteur rencontre un monument, à la fois politique et religieux, sur la face principale duquel une *croix,* se détachant en or sur la pierre, domine ces mots, RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, monument pour l'érection duquel l'Assemblée nationale de la France et le Conseil municipal de Paris unirent leurs votes unanimes, monument qui recouvre la dépouille mortelle de deux victimes de nos guerres civiles, des deux premières victimesde la *Commune de 1871,* LES GÉNÉRAUX CLÉMENT THOMAS ET LECOMTE.

Ce n'est pas à nous qu'il appartient, dans une Revue d'art surtout, de discuter l'opportunité qu'il pouvait y avoir à suivre jusqu'au bout ce grand exemple donné par la mort et à réunir ainsi, dans la même tombe, le général officier supérieur de l'armée régulière et le général commandant en chef la garde nationale ; tout au plus pouvons-nous, au point de vue de la composition architecturale, regretter que les inscriptions, que nous transcrivons ci-dessous, servent seules à caractériser ces deux victimes du 18 mars.

Nous lisons donc sur ce monument :

CLAUDE MARTIN
LECOMTE
GÉNÉRAL DE BRIGADE
COMMANDEUR DE L'ORDRE
DE LA LÉGION D'HONNEUR
ET DE S^T GRÉGOIRE-LE-GRAND
NÉ A THIONVILLE - MEURTHE -
LE VIII SEPTEMBRE MDCCCXVII

JACQUES LÉONARD
CLÉMENT THOMAS
EX-REPRÉSENTANT DU PEUPLE
GÉNÉRAL COMMAND^T EN CHEF
LA GARDE NATION^E DE PARIS
EN MDCCCXLVIII. EN MDCCCLXX
NÉ A BONZAC - GIRONDE -
LE XXI DÉCEMBRE MDCCCIX

En revanche, il nous a été tout-à-fait impossible, à cause de la hauteur de l'inscription et de la faible dimension des lettres, de pouvoir lire le texte du décret national (c'en est un, croyons-nous), placé dans la partie supérieure, au-dessous de la croix, et commençant par ces mots :

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Il y a même là une remarque utile à faire, c'est que des inscriptions aussi importantes et placées aussi en vue (c'est-à-dire faites pour être lues), devraient permettre au visiteur, tant par les dimensions que par l'espacement des caractères, de les facilement déchiffrer.

Nous avons cependant pu lire, sur la face postérieure, les lignes suivantes rappelant le vote du Conseil municipal :

CONCESSION A PERPÉTUITÉ
PAR DÉLIBÉRATION DU CONSEIL MUNICIPAL DE PARIS
XXV NOVEMBRE MDCCCLXXI

Ceci dit à l'endroit des inscriptions, nous ajouterons quelques mots sur l'œuvre elle-même, œuvre dans laquelle la sculpture monumentale et la sculpture d'ornements s'allient à une heureuse composition d'architecture dont l'auteur est M. Coquard, architecte du Gouvernement, chargé des travaux d'achèvement de l'Ecole des Beaux-Arts.

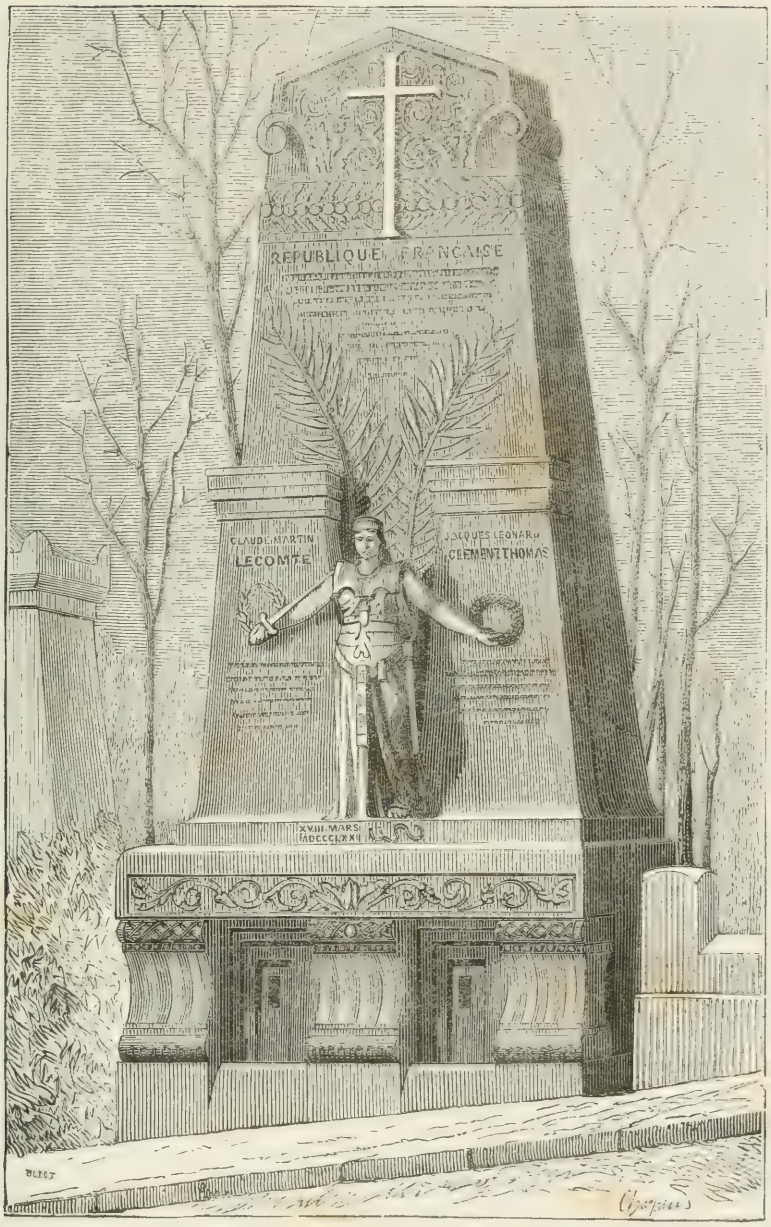
La pierre choisie, déjà un peu ternie par l'air, mais d'un grain très-fin et bien susceptible de poli, donne à l'œuvre entière une certaine unité et un ton uniforme que relève seulement l'or appliqué sur les inscriptions, la croix et les couronnes.

La figure symbolique, tenant un glaive et une couronne, et personnifiant ainsi le courage et la gloire, est d'un caractère noble quoique un peu vague, à moins que l'écusson de la ville de Paris, placé sur sa poitrine, n'en fasse l'emblême de cette cité, mère de tous les héroïsmes et de toutes les défaillances, et, en résumé, la plus malheureuse victime des tourmentes révolutionnaires.

La sculpture d'ornements (fleurons, palmes ou rinceaux), assez sobre et d'un emploi judicieux, se marie bien avec l'architecture et, sans trop attirer l'attention, la retient en la charmant.

Somme toute, ce monument, malgré les difficultés si diverses qu'offrait le programme, fait grand honneur à son auteur, M. Coquard, et à ses collaborateurs, artistes sculpteurs ou constructeurs, et doit de plus à sa hauteur qui le fait dominer les édicules voisins, une partie, mais non la plus grande, de l'effet imposant qu'il produit.

Charles Lucas, *Architecte.*



MONUMENT DES GÉNÉRAUX CLÉMENT THOMAS ET LECOMTE

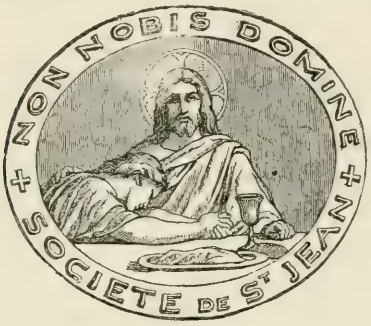
AU PÈRE LACHAISE

Construit par M. Cocard, architecte des Beaux-Arts.

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN



Procès-verbaux des séances.

(Extraits.)

Séance du 15 *février* 1878. — Le Conseil est appelé à discuter le programme des questions qui seront soumises à l'examen de la Commission de l'Art chrétien pendant le prochain congrès catholique.

Les deux questions suivantes sont admises :

1° Communication et examen du projet d'organisation d'une École catholique des Beaux-Arts, rédigé par la Société de Saint-Jean sur la demande qui lui en a été faite par le Comité de Lille et conformément au vœu exprimé par le congrès de l'année 1877.

2° Les clochers. — Quel est l'emplacement que doit occuper le clocher dans les églises romanes, ogivales et de la Renaissance, au point de vue de la tradition et de l'architecture.

Séance du 1er *mars*. — L'ordre du jour appelle la discussion de la troisième question à proposer au congrès.

Après un exposé de M. Félix Clément, cette question, qui a pour objet le chant d'église, est ainsi posée :

« Rechercher les moyens de donner aux chants de la liturgie une prépondérance dans les offices publics sur les œuvres de musique sacrée, de telle sorte que les assistants puissent participer plus directement aux solennités des dimanches et fêtes. »

Séance du 21 *mars.* — M. Félix Clément rend compte d'une publication de M. G. Rohault de Fleury sur le *Dôme de Sienne.*

Ces notes, rédigées avec beaucoup de science, sont accompagnées de plans et dessins qui prouvent que les grands édifices du Moyen-Age ont été construits sur des plans élaborés avec soin. M. Félix Clément se chargera de transmettre à M. G. Rohault de Fleury les remerciments de la Société.

M. Laverdant fait part d'une étude sur le symbolisme chrétien à propos du blason de S. S. le Pape Léon XIII.

Séance du 4 *avril.* — M. le duc de Brissac donne communication d'une lettre de Mlle J. de Belley demandant à la Société d'organiser une exposition d'art chrétien pendant l'Exposition universelle.

La question est examinée. Il est reconnu que la Société ne peut en ce moment répondre à ces bons désirs.

La question d'une médaille à préparer pour les sociétaires et propre à être donnée en récompense aux artistes est remise à l'étude.

On n'a pas trouvé à la Monnaie de coin qui pût servir à notre œuvre. M. Félix Clément propose comme emblème le monogramme du Christ ☧ tel qu'on le trouve aux Catacombes, berceau de l'art chrétien, avec A et Ω.

Cette proposition est accueillie et la forme circulaire adoptée de préférence à la forme elliptique.

M. Félix Clément donne lecture d'un travail sur la *Poésie chrétienne au Moyen-Age*, qui doit être publié dans le prochain numéro de la *Revue.*

Séance du 29 *avril.* — M. le duc de Brissac donne lecture d'une lettre du Comité catholique de Bordeaux priant la Société de lui procurer un choix de bonnes images. M. Laverdant veut bien se charger de les choisir sur le catalogue, d'après les indications du Comité de Bordeaux.

M. le Président communique le catalogue imprimé de la vente des dessins et livres ayant appartenu à notre regretté confrère Savinien Petit, et annonce que les peintures restées inachevées dans la chapelle des Franciscains (rue des Fourneaux) ont été confiées à M. Janmot, membre de la Société.

Séance du 6 *mai.* — M. Félix Clément communique plusieurs dessins et épreuves en plâtre de la médaille que la Société se propose de faire

frapper, et veut bien se charger de s'entendre avec l'artiste pour les modifications de détail et l'exécution du coin.

M. le duc de Brissac annonce qu'une messe de *Requiem* sera célébrée dans la chapelle particulière de Mlle de Mauroy pour le repos de l'âme de notre confrère Savinien Petit. Tous les membres de la Société résidant à Paris y seront convoqués.

M. Laverdant propose de rendre compte dans une prochaine séance du cours d'esthétique de M. Charles Blanc. La proposition est acceptée.

Séance du 13 *mai.* — M. le Président donne communication d'une lettre du R. P. Vasseur, proposant d'introduire la question de l'imagerie pour les missions dans les délibérations du prochain Congrès catholique.

Un rapport serait lu et une exposition serait faite des œuvres déjà publiées.

Le rapport pourra être présenté à la Commission. Quant à l'exposition, elle ne pourra avoir lieu qu'avec l'autorisation du Comité catholique, et si le local le permet.

Séance du 20 *mai.* — M. le Président donne lecture d'une lettre de M. V. Méniolle, qui fait hommage à la Société de la première livraison d'images publiées par la Société de Saint-Luc.

L'ensemble de cette livraison répond au programme d'imagerie tracé par la Société de Saint-Jean. Elle fera l'objet d'un compte-rendu dans la *Revue de l'Art chrétien.*

Les épreuves sur papier de Chine sont déposées aux archives de la Société.

M. Félix Clément présente une nouvelle esquisse du projet de médaille. Les membres présents demandent que le module de 45 *mm.* soit adopté de préférence à celui de 36.

Séance du 17 *juin.* — M. le Président dépose sur le bureau une brochure intitulée : *Quelques mots sur le Requiem de M. Charles Poisot.*

La messe annoncée a été célébrée pour le repos de l'âme de notre confrère Savinien Petit, dans la chapelle du *Corpus Domini*, chez Mlle de Mauroy.

Pendant la messe, plusieurs motets de circonstance, composés par M. Félix Clément, ont été exécutés par des artistes de talent, sous la direction de l'auteur.

M. l'abbé Brettes a prononcé une allocution sur le rôle des Beaux-Arts dans la religion, et a tracé, avec autant d'élévation que de délicatesse, un éloge de Savinien Petit.

La cérémonie a eu un caractère particulier de piété et d'émotions douces causées par le souvenir de notre cher confrère encore présent au

milieu de nous par ses ouvrages. Les regards des assistants se portaient tour à tour sur le beau tableau du *Saint-Sacrement* qui occupe le fond de la chapelle et sur un carton représentant *S. Joseph averti par l'ange pendant son sommeil.*

Ces manifestations de l'art chrétien, par des ouvrages aussi distingués, par une musique véritablement religieuse et par l'éloquence, ont produit sur l'auditoire une heureuse impression.

A cette occasion, Mlle de Mauroy a fait don à la Société d'une peinture sur toile, représentant S. Jérôme, et dont le style est celui de l'école italienne du XVIIe siècle. M. le duc de Brissac est prié d'adresser au nom de la Société des remercîments à Mlle de Mauroy.

Pour donner un emploi immédiat à la médaille qui va être gravée, M. Félix Clément propose l'ouverture d'un concours de peinture. Cette proposition, prise en considération, sera examinée dans une prochaine séance.

Séance du 24 juin. — M. le Président donne communication d'une lettre de M. le Baron d'Avril, exprimant tous les regrets que lui a causés la perte de M. Savinien Petit.

M. d'Avril applaudit à l'adoption de la *Revue de l'Art chrétien* comme organe de la Société et recommande la persévérance dans l'étude de la question de l'imagerie.

M. Félix Clément rend compte d'une méthode pour faciliter la lecture du plain-chant, publiée par M. l'abbé Rémond, curé du diocèse de Sens. Elle consiste à remplacer la note sur la portée par une lettre qui précise le nom de la note et dispense de la connaissance des clefs. Ce système, n'offrant rien qui dénature les faits musicaux, peut être utilisé dans les paroisses rurales, comme initiation à la véritable lecture musicale.

Séance du 1er juillet. — On reprend la discussion du concours à ouvrir. Ce concours est admis en principe.

M. Michel propose de demander un carton d'une seule figure. Il voudrait qu'on adoptât pour sujet : *La Sainte Vierge au pied de la croix.*

Les membres présents sont d'accord pour demander un carton. Il reste à préciser le sujet. La décision sera prise dans une autre séance.

Séance du 8 juillet. — On reprend la discussion sur le sujet à mettre au concours. Le sujet proposé par M. Michel est celui-ci : *La Sainte Vierge au pied de la croix : Stabat Mater dolorosa.*

M. Laverdant propose d'y ajouter S. Jean notre patron. Un membre fait observer qu'une composition comprenant deux personnages entraînerait trop de frais pour les concurrents.

M. Laverdant fait observer en outre qu'en général les sujets des tableaux

religieux sont empruntés aux Mystères douloureux, et qu'il est désirable que les Mystères joyeux et glorieux ne soient pas mis de côté.

M. Félix Clément donne ensuite lecture d'un projet de programme qui est adopté après discussion.

Séance du 15 juillet. — M. le comte de Waziers donne lecture d'une étude sur le travail de M. G. Rohault de Fleury, le *Dôme de Sienne*. Cette étude sera publiée dans la bibliographie de la *Revue*.

M. Anthyme Saint-Paul donne communication d'un article sur *les clochers*, qui sera publié dans la *Revue*.

M. Paul Depelchin a bien voulu promettre une notice nécrologique sur M. Savinien Petit.

M. le Cte de Waziers annonce que le Comité catholique de Lille a acquis une partie des calques faits par M. Savinien Petit dans les Catacombes de Rome.

Plusieurs exemplaires des vœux émis par le Congrès catholique de Lille en 1877 sont mis à la disposition des membres de la Société.

Séance du 22 juillet. — M. Félix Clément dépose sur le bureau une empreinte sur plâtre, épreuve définitive de la médaille dont l'exécution a été votée par la Société. La médaille sera en bronze ; elle pourra, suivant les destinations auxquelles on l'affectera, être frappée en argent, en vermeil ou en or. Elle porte sur la face le monogramme du Christ ☧ accosté de l'A et de l'Ω, entourés d'un cordon de perles, et en exergue cette légende : SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN : ART CHRÉTIEN. Au revers, une couronne formée de deux branches de laurier encadrant l'espace destiné à contenir le nom de l'impétrant, et en exergue la légende : NON NOBIS, DOMINE, NON NOBIS, SED NOMINI TUO DA GLORIAM.

Séance du 25 octobre 1878. — M. Félix Clément donne lecture de la dernière lettre qui lui a été adressée de Santiago par M. le baron d'Avril, dans laquelle l'attention des membres de la Société est appelée sur l'opportunité de la publication d'une image pour les souvenirs de mort.

« Peut-être, écrit M. le baron d'Avril, pourrait-on employer le *Crucifiement* de Frà Angelico dont la petite dimension laisserait beaucoup de place pour les inscriptions des noms et des invocations spéciales. La *Résurrection de Lazare* de Giotto serait aussi bien appropriée. Outre le tableau qui est à Padoue, Giotto a traité le même sujet à Assise dans un tableau où il y a moins de personnages. M. Levasseur, membre de notre Société, en a rapporté une bonne aquarelle. Les pays espagnols de l'ancien et du nouveau monde font une grande consommation d'images imprimées à Paris. Seulement il est nécessaire que le texte soit en langue espagnole. C'est une question à étudier au point de vue commercial. On fait des

images à Paris qui portent le texte ou une partie du texte dans les deux langues ; les textes sacrés en latin. » M. d'Avril se propose d'écrire sur ces questions à la Société de Saint-Luc.

M. Descottes signale la publication d'une chromo-lithographie représentant le Christ d'ivoire, dit *Christ de Charles-Quint*. Le caractère particulier de cette œuvre motive l'examen de diverses questions relatives à la manière de représenter le corps du divin Sauveur sur la croix, surtout lorsqu'il s'agit d'une publication qui s'adresse à toutes sortes de personnes.

M. Champeaux, secrétaire-général des Comités catholiques du Nord et du Pas-de-Calais, adresse aux membres de la Société de Saint-Jean l'invitation d'assister à l'assemblée générale qui aura lieu les 27, 28, 29, 30 novembre et 1er décembre de cette année à Lille. La vice-présidence de la section de l'enseignement, de la propagande et de l'art chrétien a été offerte à M. Félix Clément. Les membres présents à la séance l'invitent à accepter cette fonction.

Une messe de *Requiem* pour Sa Sainteté Pie IX sera exécutée dans l'église de Notre-Dame-de-la-Treille, le 29 novembre. La musique en a été composée par M. Luigi Moroni, premier lauréat du concours de 1877.

Le R. P. Martinov met sous les yeux des confrères plusieurs fascicules des publications de la *Société des anciens textes* à Saint-Pétersbourg. C'est la reproduction en fac-simile de manuscrits russes du Moyen-Age avec les enluminures et les vignettes en chromo-lithographie. Ces publications présentent un grand intérêt ; il en sera rendu compte dans la *Revue*.

M. le comte de Cadolle, président de la Société de Saint-Jean à Montpellier, envoie le 3e *Bulletin* de cette Société, contenant divers comptes-rendus des travaux, la liste des membres et les œuvres offertes.

M. l'abbé Mallet, professeur au séminaire de Séez, offre à la Société un exemplaire de la seconde édition de son *Cours d'archéologie chrétienne* (architecture), excellent manuel, digne d'être propagé.

Le secrétaire dépose une notice intitulée : *La chapelle du Sacré-Cœur dans l'église Saint-Seurin* de Bordeaux, envoyée par M. Jabouin, et le programme de l'*École de musique religieuse* projetée à Malines par M. J. Lemmens.

M. Félix Clément fait un rapport sur le système de notation de M. l'abbé S., présenté par M. Laverdant. L'auteur de ce système pense à tort que les principes de la musique sont difficiles à apprendre et la notation actuelle trop compliquée. L'expérience montre qu'en peu de mois on obtient des résultats satisfaisants dans la plus modeste église, avec des enfants de huit à douze ans, qui arrivent à chanter le plain-chant, les

contrepoints et même des messes en musique. Il suffit pour cela de confier la direction du chœur à un musicien capable et zélé.

M Charles Poisot offre à la Société la partition de sa messe de *Requiem* et annonce qu'elle sera exécutée prochainement dans la chapelle des RR. PP. Barnabites. Les membres présents sont invités à y assister.

La séance est terminée par la lecture des questions proposées pour le congrès de Lille.

Société des vieux textes russes. — Il s'est produit en Russie, depuis quelques années, un mouvement très-sensible vers l'étude de son passé historique. L'apparition des recueils périodiques consacrés exclusivement à l'histoire nationale, surtout depuis le siècle dernier, les sociétés archéologiques établies à Saint-Pétersbourg, à Moscou et à Kiev, les congrès d'archéologie, les revues destinées à faire connaître les antiquités du pays, les musées formés dans le même but, tout cela indique un réveil intellectuel très-prononcé et élargit les horizons de la science. Loin de se ralentir, ce mouvement s'accroît de plus en plus, et vu les sympathies qu'il rencontre dans l'opinion publique, il ne paraît pas devoir s'arrêter de si tôt.

Parmi les sociétés littéraires écloses sous l'influence de ce courant regénérateur, il en est une qui doit particulièrement intéresser la Société de Saint-Jean. Il s'agit de la *Société des amateurs de l'ancienne littérature*, formée sur le modèle des associations analogues de Paris et de Londres. Elle n'a que deux ans d'existence tout au plus, et déjà elle a mis au jour toute une série de publications dont l'exécution matérielle — on a pu le constater à l'Exposition universelle de cette année-ci — ne laisse rien à désirer, et qui, par la variété des sujets qu'elles contiennent, intéressent également l'homme de lettres et l'historien, le philologue et le moraliste.

Les amis de l'art chrétien y trouvent aussi leur profit, et c'est à ce titre surtout que les publications de la dite Société méritent leur attention.

Tout en attachant une très-grande importance aux monuments littéraires qui se recommandent par leur rareté ou leur âge vénérable, cette Société n'a garde de négliger ceux qui jouissent, au contraire, d'une grande popularité et se perpétuent de génération en génération.

En voyant ce qu'elle a déjà donné au public, ce qu'elle est en train de publier et ce qu'elle se propose de nous offrir dans un avenir très-rapproché, on est en droit de dire que les artistes n'auront rien à envier aux savants ; et ce ne sont pas les premiers qui trouveront trop large la part qu'elle veut accorder aux *illustrations*.

Sans examiner ici les motifs de cette prédilection pour les écrits *illustrés* — motifs qui nous paraissent d'ailleurs très-justes — il suffit de constater le fait et d'en démontrer les résultats déjà existants. Les voici :

Nous plaçons en premier lieu le *Recueil des anciennes images gravées de la sainte Vierge*. Elles sont au nombre de neuf, auxquelles les éditeurs en ont ajouté d'autres pour servir de comparaison. *Notre-Dame de Rome ou de Lydda*, la plus intéressante de toutes, figure en tête du recueil ; c'est aussi une des plus anciennes icônes qu'on vénère en Russie. Viennent ensuite l'image de *N.-D. d'Ibérie*, provenant du Mont-Athos ; notamment du couvent d'*Iveron*, fondé par de nobles Georgiens au IXe siècle, et un des vingt principaux monastères de la sainte Montagne. *Notre-Dame des Cryptes-Kiéviennes*, œuvre d'un artiste byzantin, nous transporte au commencement du christianisme en Russie, aux temps des SS. Antoine et Théodose, fondateurs de la vie monastique. L'image de *Notre-Dame à trois mains* ou τριχειρ, est une curiosité iconographique qui mérite d'être signalée. La troisième main qu'on voit au bas de l'image a été ajoutée pour perpétuer la mémoire du miracle attribué à la Mère de Dieu qui aurait rendu à S. Jean Damascène l'usage d'un bras coupé. Cette icône avait été apportée par S. Sabas, premier archevêque serbe, de Jérusalem au Mont Athos, ainsi que celle de *Notre-Dame allaitant l'Enfant-Jésus*, sujet si connu au Moyen-Age et qu'on retrouve jusque dans les catacombes romaines.

Je passe les autres madones, pour mentionner celle de Vadopédi (au Mont-Athos), par laquelle se termine cet intéressant recueil que les éditeurs ont enrichi de notes bibliographiques et de légendes slavonnes d'une naïveté primitive.

La sainte Vierge occupe dans l'imagerie populaire des Russes une grande place ; rien n'est plus commun que les receuils imprimés de madones ; il en est où le nombre de celles-ci dépasse deux cents. Aussi la *Société des vieux textes* se propose-t-elle de faire suivre cette première série par plusieurs autres.

Les *Vies des Saints* illustrées forment une autre source qui est aussi abondante que peu explorée. Pour agir en connaissance de cause, la Société avait commencé par faire dresser un inventaire de toutes les *Vies* manuscrites qu'on connaît en Russie. Comme spécimen elle a publié la *Vie* de S. Alexis, métropolitain de Kiev, formant un volume de plus de 306 pages in 8°, et ornée presque d'autant de dessins, dont la première moitié est coloriée et la seconde faite au trait. Cette charmante reproduction intéressera les artistes plus encore que les historiens ou les philologues ; quant à l'élégance et à la correction du dessin, elle prend le pas sur le calendrier

connu sous la dénomination de *Stroganovski*, espèce de guide de l'iconographe.

Une publication illustrée, d'un art tout à fait primitif, c'est le Synodicon ou l'Obituaire du couvent de Dédovsk ; elle rappelle les écrits analogues de l'Occident connus sous le nom de l'*Ars moriendi*, ainsi que l'explique M. Boulgakov dans un commentaire préliminaire.

La Société prépare, à l'heure qu'il est, les *Actes et la Vie de S. Jean l'Evangéliste*, intéressants au point de vue de l'art local, ainsi que les *Actes de Pilate ou la Passion de N.-S.*

Mais ce qui excitera une attention bien plus grande et ce qui la mérite en effet, c'est la *Vie de S. Nicolas* le Thaumaturge. Elle forme un volume de 400 pages in-folio avec autant de dessins coloriés, dont plusieurs occupent la page entière. Les spécimens que nous avons eu la bonne fortune de voir et d'admirer font le plus grand honneur au talent de l'artiste chargé de la reproduction de l'original. Si le manuscrit était reproduit de la sorte en son entier, ce serait, sans contredit, un vrai joyau artistique ; mais lors même que, faute de ressources suffisantes, la Société se contenterait de reproduire ces images au simple trait, sauf à donner quelques pages en couleur pour servir de spécimen, ce sera toujours, parmi ses publications, une des plus belles et des plus recherchées.

Elle prépare également une édition illustrée de Cosmas *Indopleustès*, dont tout le monde connaît l'importance au point de vue littéraire et cosmogonique. Ce qui nous intéresse ici davantage, ce sont les nombreuses miniatures qui ornent l'exemplaire slavon, et dont quelques-unes manquent, dit-on, dans celui de la bibliothèque Vaticane. Quant à l'intérêt scientifique du texte lui-même, il ne lui fait pas défaut non plus; sous ce rapport, on peut dire en général que les rédactions slaves contiennent bon nombre de données qui n'existent pas dans les rédactions occidentales des mêmes écrits ; elles peuvent, par conséquent, servir de complément à celles-ci.

Il serait prématuré de parler du précieux monument connu sous le nom d'*Izbornik* (recueil) *de Sviatoslav* (1073) et dont la Société a décidé la publication par la photogravure, grâce à la générosité d'un de ses membres, M. Morosov, qui n'a pas reculé devant les énormes sacrifices matériels qu'exige une pareille entreprise (50,000 roubles). Il suffira de dire que ce manuscrit, véritable perle de la littérature slavonne, n'a de rival que le fameux évangéliaire d'Ostromir (1056-1057) et qu'il contient plus d'une page illustrée. L'une d'elles représente la famille du prince Sviatoslav.

On le voit, la peinture occupe dans les publications de la Société dont

il s'agit une place fort honorable ; toutefois elle ne l'accapare pas à son profit exclusif; et il en reste encore pour d'autres branches de l'art chrétien, notamment pour la musique ancienne. Dans un rapport, présenté à la Société, M. le prince Paul Viazemski, son principal promoteur, a appelé l'attention sur les richesses musicales ensevelies dans les anciens manuscrits et sur l'importance de faire connaître le système de la notation neumatique, encore en usage parmi certains dissidents du pays. A l'appui de sa proposition, il a invoqué le témoignage du célèbre musicien Bortnianski, auteur d'un remarquable mémoire où le même sujet est discuté à fond ; le mémoire conclut à l'urgence de publier les anciens chants religieux notés en neumes, et de les traduire en langue musicale moderne. Comme essai, la Société a publié un alphabet comparé de l'une et l'autre notation, d'après un manuscrit intitulé : *Musique, quatrième sagesse :* c'est le rang que la musique occupait autrefois parmi les sept sagesses Il faut espérer que ce premier opuscule sera suivi de bien d'autres, et qu'on dissipera enfin les ténèbres épaisses dont le système neumatique des Russes est enveloppé.

Voilà une esquisse rapide des travaux que publie la Société des anciens textes ; il n'a été question que de ceux qui ont paru de nature à intéresser la nôtre, toute vouée à l'encouragement de l'Art chrétien. J'ajouterai que dans le pays ils ont trouvé partout un accueil très-sympathique et, ce qui vaut mieux encore, un concours assez efficace pour permettre à la Société de faire des éditions non seulement irréprochables au point de vue typographique, mais de luxe. Il est vrai, les publications de cette sorte ont l'inconvénient de ne s'adresser qu'à un public excessivement restreint, surtout si elles n'entrent pas dans le commerce, comme c'est le cas des publications de la Société dont il s'agit; il faut espérer qu'elle trouvera le moyen de les rendre accessibles non-seulement au public russe, mais encore à celui des autres pays qui lui en saurait gré et pourrait même lui être utile. Déjà, il a été décidé qu'elle publierait un recueil périodique destiné à tenir au courant de ses travaux tous ceux qui s'intéressent à ce genre d'études; le recueil contiendrait des notices et des mémoires relatifs aux anciens monuments littéraires, ainsi que les procès-verbaux et les rapports présentés à la Société.

Puissent ses belles et intéressantes publications se continuer avec un succès croissant ; puissent-elles aussi nous fournir souvent l'occasion d'en entretenir le public français où elles trouveront, sans aucun doute, de nombreux appréciateurs.

J. Martinov, S. J.

Sur la notation musicale. — La Société de Saint-Jean a été invitée à étudier plusieurs systèmes nouveaux de notation musicale et à aider à leur adoption. Aucun de ces systèmes ne lui a paru offrir des avantages réels sur la notation traditionnelle. La notation actuelle suffit à exprimer avec la plus admirable précision les faits musicaux dans leur essence théorique et dans leur application vocale et instrumentale, mélodique et symphonique, sacrée et profane, individuelle et collective, traditionnelle et progressive.

Je ne nie pas qu'on puisse obtenir par des signes de convention autres que la portée et les points, les clefs et les accidents usités, des résultats d'une nature empirique, l'exécution de morceaux de musique et même des chœurs. Cela dépend du talent de démonstration du maître, de son zèle et de l'ingéniosité du système. Mais, dans l'état actuel de l'art musical, tel que l'ont formé successivement les Palestrina, les Rameau, les Gluck, les Mozart, les Haydn et les Beethoven, la langue musicale est arrivée à un point de perfectionnement tel qu'elle ne pourra être modifiée que par suite d'une révolution dans la constitution de la musique elle-même, dans le système des sons et des accords, ce que je ne puis envisager que comme un retour à la barbarie et comme un abandon de notre civilisation.

L'enseignement élémentaire de la musique vocale n'offre aucune difficulté sérieuse lorsqu'il est donné par un maître instruit et dévoué. La meilleure preuve qu'on puisse en fournir, c'est le résultat aussi prompt qu'excellent qu'on obtient dans la plupart de nos grandes églises où chaque année de pauvres enfants de huit à douze ans sont formés en quelques mois à chanter des motets, les contrepoints des messes et des psaumes, même des messes en musique. C'est parmi ces enfants auxquels un maître de chapelle enseigne modestement et obscurément les principes du solfége que se recrutent les artistes de profession. Au lieu de s'en prendre à la notation usuelle et séculaire que les inventeurs de nouveaux systèmes ont souvent eux-mêmes négligé d'apprendre et de bien pratiquer, qu'on s'attache plutôt à confier la direction du chœur des églises à des artistes bons musiciens, en leur procurant une situation suffisante, comme cela a lieu dans les pays qui nous entourent, en Belgique, en Allemagne et en Suisse. Ainsi que le faisait observer dans une des séances de la Société de Saint-Jean un de nos confrères qui est un homme de science et d'expérience, il est à remarquer que certaines personnes ont la prétention d'inventer, non pas sur le terrain des choses qu'elles connaissent, mais le plus souvent sur celui des choses qu'elles ignorent.

Félix Clément.

École de musique religieuse. — Les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* apprendront avec une vive satisfaction la prochaine institution d'une École de musique religieuse à Malines pour former et élever à tous les degrés des organistes, des maîtres de chapelle et des chantres. Cette école dirigée par M. Jacques Lemmens est placée sous le patronage de Son Eminence le cardinal-archevêque de Malines et de NN. SS. les évêques de Belgique. L'ouverture des classes aura lieu le jeudi 2 janvier prochain [1].

L'existence entière de M. Lemmens, notre confrère de la Société de Saint-Jean, a été consacrée aux études les plus élevées et les plus approfondies de l'art musical religieux et il y a acquis, comme organiste et comme compositeur, la plus haute renommée.

Le programme qu'il a rédigé pour annoncer la fondation de son école est sous nos yeux. Il est animé du plus pur enthousiasme pour les formes hiératiques de l'art et nous faisons des vœux pour qu'il puisse le réaliser dans toute son étendue. Il comprend des cours de Religion, de liturgie et de latin donnés par l'aumônier de l'École, des cours de plain-chant, d'orgue, de piano, d'harmonie, de contrepoint et fugue, de composition de musique sacrée, vocale et instrumentale.

F. C.

Messe de requiem. — La Messe de *Requiem* composée par M. Charles Poisot, membre de la Société de Saint-Jean, a été exécutée le 8 novembre, à Paris, dans la chapelle des Barnabites. L'assistance était nombreuse et a écouté dans un recueillement religieux l'œuvre distinguée de notre confrère. On a surtout remarqué la marche funèbre d'un beau caractère qui précède l'*Introït*, le *Kyrie eleison*, le trait *Absolve* dans lequel l'auteur a su concilier un récit syllabique sans aucune répétition des paroles avec les exigences rhythmiques de la phrase musicale, et le cantabile mélodieux du *Benedictus* en *si* majeur, chanté par le ténor et répété en *sol* bémol par le soprano dont la magnifique voix et le style excellent ont bien interprété la pensée du compositeur.

F. C.

[1] Pour les inscriptions, informations, etc., écrire à M. J. Lemmens, rue de la Blanchisserie, 8, à Malines (Belgique).

Liste des membres nouvellement admis dans la Société.

Mgr THIBAUDIER, évêque de Soissons et Laon.

Mme L. CONTENET, à Tincey, par Lavoncourt (Haute-Saône.)

Mme DUCAND, au château de Sacierges-Saint-Martin, par Saint-Benoît-du-Sault (Indre.)

M. l'abbé DUVAL, curé de Notre-Dame, au Hâvre.

M. L. DE FARCY, directeur des *Mélanges de décoration religieuse*, à Angers.

M. l'abbé FUZET, Secrétaire de l'Université catholique, à Lille.

M. le comte DE GALEMBERT, château de Parpacé, près Baugé (Maine-et-Loire.)

M. l abbé GIRAUD, curé de Saint-Pierre, à Tonnerre (Yonne).

M. ED. HOUTARD, rue de Namur, 131, à Louvain (Belgique.)

M. J. JOURNAUD, 7, place Henri IV, à Lyon.

M. le comte PIERRE DE KERGORLAY, villa des îles, à Cannes (Alpes-Maritimes.)

M. J LEMMENS, à Malines.

M. l'abbé PLY, curé d'Essigny-le-Grand (Aisne.)

M. PONCET, 22, rue Monsieur le Prince, à Paris.

M. Joseph REYNE, 112, rue Bonaparte, à Paris.

Mlle Marie DE LA SELLE, au château de la Tremblaye, par Doué-la-Fontaine (Maine-et-Loire.)

M. le comte Henri DE VERTHEUIL, à Saint-Remy de Pissotte, par Fontenay-le-Comte (Vendée.)

M. l'abbé VINDRY, aumônier du Cercle catholique d'ouvriers de Saint-Chandom (Loire.)

M. Alfred WETZEL, vice-chancelier, à Fribourg (Suisse.)

Membres décédés.

Mgr DUPANLOUP, évêque d'Orléans.

M. SAVINIEN PETIT.

Le vicomte AMÉDÉE DE GINESTOUS.

La comtesse d'ARANZA.

Œuvres offertes à la Société.

	Donateurs.
Étude sur un Tétraptique Russe, par le R. P. Martinov.	L'AUTEUR.
Annuaire de l'Archéologue pour 1878, par M. Anthyme Saint-Paul	ID.
Quelques mots sur la Mission des Beaux-Arts, par M. Félix Clément	ID.
Le présent et l'avenir de l'architecture chrétienne, par M. Anthyme Saint-Paul.	ID.
Quelques mots sur le *Requiem* de M. Ch. Poisot.	
Peinture de l'école italienne représentant saint Jérôme	Mlle DE MAUROY.
Des lieux consacrés à l'administration du baptême, par M. le chanoine Corblet.	L'AUTEUR.
Du choix des prénoms chrétiens, par le même. .	ID.
Le tombeau de S. Augustin à Pavie, par le R. P. Germer-Durand	ID.
10 Sujets religieux gravés formant la 1re livraison publiée par la Société de St-Luc	L'ÉDITEUR.
Etudes sur la musique et les musiciens les plus célèbres.	M. FÉLIX CLÉMENT.
Notice archéologique sur les tapisseries d'Angers, par M. L. de Farcy.	L'AUTEUR.
Clochers, sonnerie, horloge et porche de la cathédrale d'Angers, par le même	ID.
Notice archéologique sur les tombeaux des Evêques d'Angers, par le même	ID.
Notice archéologique sur les orgues de la cathédrale d'Angers, par le même	ID.
Mélanges de décoration religieuse, par le même .	ID.
3e Bulletin de la Société de St-Jean de Montpellier	Cte DE CADOLLE.
Partition de la Messe de *Requiem*, par M. Charles Poisot	L'AUTEUR.
Cours élémentaire d'Archéologie chrétienne, par M. l'abbé Mallet (2e édition)	ID.

SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN

POUR L'ENCOURAGEMENT DE L'ART CHRÉTIEN

PROGRAMME

DU CONCOURS DE 1879

OUVERT POUR LES ARTISTES FRANÇAIS

Aux termes de ses Statuts, la Société de Saint-Jean ouvre des concours de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin et Composition musicale, pour l'encouragement et le développement de l'Art Chrétien.

Les artistes sont invités à présenter au concours de cette année un carton représentant *la Sainte Vierge au pied de la Croix*.

Conformément à la tradition observée dans l'Iconographie chrétienne jusqu'au XIVe siècle environ, la figure de la Sainte Vierge devra être représentée debout, *Stabat Mater dolorosa*.....

Les cartons resteront la propriété des auteurs. Toutefois la Société de Saint-Jean se réserve la faculté de publier un dessin réduit de celui qui aura obtenu le prix, dans la *Revue de l'Art Chrétien*, son organe. La Sainte Vierge devra être représentée en pied.

Les cartons devront être faits, en vue du concours, tendus et dans la dimension d'une toile de 1 mètre de hauteur.

Ils ne seront pas signés; mais ils porteront une devise, répétée sur l'enveloppe d'un billet cacheté, renfermant les nom et prénoms, le lieu de naissance et le domicile du concurrent.

Ces ouvrages devront être envoyés, *franco*, au siége de la Société, 47, rue de l'Université, et adressés à M. le Président de la Société de Saint-Jean.

Ils seront reçus les trois premiers jours de la Semaine Sainte 1879, de 10 heures du matin à 4 heures du soir.

Une Exposition publique des cartons envoyés au Concours aura lieu avant et après le jugement, dans un local qui sera désigné ultérieurement.

Le Jury est composé de :

MM. Müller, membre de l'Institut ;
Le Vte Henri de Laborde, membre de l'Institut ;
Bonassieux, membre de l'Institut ;
Michel, membre de la Société de Saint-Jean ;
L'Abbé J. Corblet, directeur de la *Revue de l'Art Chrétien* ;
Le Duc de Brissac, } vice-présidents de la Société de Saint-Jean.
Félix Clément, }
R. P. Germer Durand, secrétaire de la Société de Saint-Jean.

Les récompenses seront décernées dans la séance publique annuelle de la Société et consisteront en un prix et deux mentions, savoir :

Prix : la Médaille d'or de la Société.

Deux mentions honorables représentées par la Médaille d'argent de la Société.

Arrêté en séance, le 8 Juillet 1878.

Le Président de la Société de Saint-Jean,
Baron A. D'AVRIL.

Le Secrétaire,
GERMER DURAND.

BIBLIOGRAPHIE

LES ÉGLISES DU MONDE ROMAIN, *notamment celles des Gaules, pendant les trois premiers siècles, par* le R. P. Dom François CHAMARD, *Bénédictin de l'abbaye de Ligugé, de la Congrégation de France. — Paris, Palmé. 1 vol. in-8° de* IV-439 *p.* (5 *fr.*)

Nous aurions voulu être des premiers à saluer l'apparition de ce beau livre et, par une suite de circonstances indépendantes de notre volonté, nous venons presque des derniers, le signaler à l'attention des lecteurs de la *Revue*. Puisse la sincérité de nos éloges réparer ce qu'ils ont de trop tardif.

L'ouvrage de Dom Chamard nous paraît clore définitivement la grande controverse qui dure depuis si longtemps sur l'époque de l'établissement du Christianisme dans les Gaules. Nous n'avons pas besoin de retracer en détail cette controverse, encore parfois aussi vive de nos jours qu'elle l'était à son début au XVIIe siècle : il nous suffira de rappeler que les partisans de l'opinion qui reculait au IIIe siècle la fondation des principales Églises de France, décernaient à leurs adversaires l'épithète d'*école légendaire,* parce que ceux-ci s'appuyaient notamment sur les Actes des Saints, qualifiés de *légendes* par les critiques qui revendiquaient pour leur système le titre d'*école historique*. Il est vrai que la principale autorité de ces critiques est un passage de l'*Histoire des Francs* de S. Grégoire de Tours, lequel ne s'appuie précisément que sur une *légende;* néanmoins, grâce peut-être au mérite littéraire de quelques-uns des travaux dans lesquels ce système est exposé, on ne saurait contester qu'il ait encore de nombreux partisans.

Toute la controverse, indépendamment du fameux passage de S. Grégoire de Tours dont la faiblesse a été cent fois démontrée, ne roulait guère que sur l'autorité des Actes des Saints qui ont prêché les premiers l'Évangile en Gaule, et qui les proclament des envoyés de l'apôtre S. Pierre,

ou de ses premiers successeurs, notamment de S. Clément. Dom Chamard, a cru devoir envisager la question sous un autre point de vue : laissant de côté d'abord les documents hagiologiques, il recherche, à l'aide de l'histoire ecclésiastique, des Pères de l'Église et d'autres monuments d'une autorité et d'une antiquité irrécusables, comment le Christianisme a été prêché dès les temps apostoliques dans le monde romain tout entier et il établit que, dès cette époque, des Églises ont été instituées partout. Il démontre que les Gaules, bien loin de faire exception, ont possédé des Églises régulièrement constituées dès les premiers temps du Christianisme, et que, dès le IIIe siècle, le nombre des évêques y était considérable. Les preuves apportées par Dom Chamard à l'appui de sa thèse, toutes tirées de l'antiquité ecclésiastique, sont solides et multipliées, et, nous le répétons, nous semblent irrécusables. Le chapitre sur les chorévêques surtout doit être signalé comme extrêmement remarquable et jette un jour tout nouveau sur une partie de l'histoire religieuse de notre pays. Comme nous venons de le dire, c'est sur des autorités du meilleur aloi que le docte Bénédictin base sa démonstration ; il a trouvé avec raison que dans une question évidemment *ecclésiastique*, c'était à la science de l'antiquité ecclésiastique que l'on devait demander le secours de ses données les plus certaines, les plus approfondies, pour trouver la solution, et c'est ainsi qu'il y est arrivé à la suite d'un travail vraiment *de Benédictin,* et à l'aide d'une érudition digne d'un confrère des Martène et des Mabillon.

Il résulte donc du travail de Dom Chamard que « les diverses nations des Gaules », ont possédé dès les premiers temps du Christianisme et bien avant l'époque assignée par l'école soi-disant historique, de nombreux évêchés. Cette thèse solidement établie sur des arguments étrangers aux documents que l'on invoquait généralement pour la soutenir, il n'est plus possible de regarder l'opinion qui assigne aux premiers temps de l'Église la prédication de l'Évangile dans notre patrie comme traditionnelle, mais on doit reconnaître, à la lumière de la véritable histoire, que c'est un fait réellement historique. Ce fait général admis, il n'est plus possible de récuser les renseignements contenus dans les Actes des Saints sur l'époque de la mission de nos apôtres, par cette éternelle fin de non-recevoir qu'ils ne cadrent pas avec les données de l'histoire. Ne voulût-on (ce que pour notre compte nous n'admettons nullement) ne regarder ces Actes que comme des documents tradionnels, on serait, au contraire, obligé de constater désormais l'accord parfait de l'histoire et de la tradition. Nous avions donc raison de dire que le savant ouvrage de Dom Chamard termine enfin la longue controverse relative aux origines chrétiennes de notre pays.

Bien que, dans le volume qui nous occupe, l'auteur ait surtout envisagé la question au point de vue général, il n'a pas négligé de jeter un coup-d'œil sur les traditions de plusieurs de nos Églises. Nous espérons qu'un jour Dom Chamard voudra compléter cette partie de son travail et nous donner ce qui manque encore, une histoire de l'établissement du Christianisme dans les Gaules.

Si nous avions pu faire une étude plus détaillée du livre que nous sommes heureux de signaler, nous aurions cru peut-être devoir soumettre au docte Bénédictin quelques observations relatives à plusieurs Martyrs de la Gaule Belgique dont il parle incidemment; ces observations, d'ailleurs, seraient de médiocre importance, puisqu'elles ne concerneraient que des points de détail et nullement la grande question qui fait l'objet même de l'ouvrage.

Nous n'avons pas besoin d'insister davantage sur l'érudition que révèle ce travail ; elle est d'un Bénédictin, et c'est tout dire ; mais nous nous reprocherions de ne pas mentionner l'extrême modération avec laquelle D. Chamard s'exprime constamment à l'égard des partisans de l'opinion contraire à sa thèse. Cette modération ne nuit en rien à la fermeté de ses conclusions et ne ressemble en quoi que ce soit à de la timidité. Enfin nous résumerons notre pensée sur ce bel ouvrage en disant qu'il nous paraît appelé à devenir *classique*, si nous osons nous permettre cette expression, pour l'histoire des origines de la foi en Gaule, et qu'il est désormais impossible d'étudier cette importante partie de nos annales sans y avoir recours.

Charles SALMON.

COURS ÉLÉMENTAIRE D'ARCHÉOLOGIE RELIGIEUSE : ARCHITECTURE, *par* J. MALLET, *professeur au petit séminaire de Sèez. — Deuxième édition revue et augmentée. Paris, Poussielgue frères, 1878, in-8°.*

Dans cet ouvrage composé avec méthode, écrit avec clarté, l'auteur s'est proposé de retracer l'histoire et les progrès de l'architecture religieuse depuis son berceau jusqu'au XVIIe siècle. Les doctrines sont celles de l'école d'archéologie nationale d'où sont sortis des architectes laborieux et instruits auxquels on doit des restaurations consciencieuses et la construction d'édifices chrétiens remarquables. Tous les termes employés dans l'art architectural et dans l'archéologie monumentale ont été définis. Les exemples nombreux et bien choisis sont disposés dans un ordre chronologique qui permet de suivre les divers styles depuis leur origine jusqu'à

leur complet épanouissement. Parmi les dessins, on en distingue une vingtaine tirés du Dictionnaire de M. Viollet-le-Duc, avec l'autorisation de l'auteur. Il suffit d'en dire la provenance pour faire comprendre l'attrait qu'ils ajoutent à l'enseignement du professeur. Après une exposition des éléments de l'architecture chez les Grecs et les Romains, M. Mallet aborde son sujet en traitant des catacombes où, selon lui et quelques autres auteurs, l'architecture chrétienne aurait pris naissance. Il serait peut-être plus exact de ne voir dans ces sombres demeures que les origines de l'iconographie chrétienne. C'est véritablement la basilique romaine qui a été le premier type de l'Église chrétienne. Trois chapitres ont été consacrés aux périodes du style roman, trois autres à celles du style ogival et un dernier à l'architecture de la Renaissance : afin que la description soit rendue plus claire par des exemples faciles à constater, l'auteur signale à la fin de chaque chapitre les monuments existants dans le style qui vient d'être étudié.

Nous félicitons notre collègue de la Société de Saint-Jean du succès mérité qu'a obtenu son livre, dont l'usage est recommandé dans les séminaires par son vénérable évêque, Mgr Rousselet.

F. C.

ANNUAIRE DE L'ARCHÉOLOGUE FRANÇAIS, *par* Anthyme Saint-Paul. — *Troisième année, 1879. Paris, Hachette, in-12 de 180 p.* (*2 fr. 50*).

C'est là un ouvrage qui devrait être entre les mains de tous les archéologues et qui réalise complétement un vœu que nous avons entendu exprimer plus d'une fois par M. de Caumont, dont M. A. Saint-Paul est assurément l'un des plus savants disciples.

Voici d'abord un calendrier d'éphémerides qui ne ressemble pas aux autres. Au lieu d'y mentionner à leurs dates respectives des événements politiques, des traités et des batailles, l'auteur y consigne des faits artistiques, des constructions ou consécrations d'églises et d'abbayes, des fondations de Sociétés savantes, des érections de musées, des incendies d'archives et de monuments, des chutes de clochers et de beffrois, des démolitions de châteaux et de monastères, la mort de célèbres architectes ou d'antiquaires renommés, etc.

M. A. Saint-Paul nous fournit des indications très-précises sur les travaux des principales Sociétés savantes, sur les Congrès et sur les missions scientifiques. Voici, par exemple, d'après ses informations, quelles sont les principales missions archéologiques confiées de 1867 à 1879 à des

savants par le Ministère de l'instruction publique : à M. de Cessac, en Amérique, notamment dans le Pérou ; — à M. Chaplain-Duparc, pour explorer les grottes à ossements de la vallée de l'Erve et des environs du Mans ; — à M. Paul Du Châtellier, pour les monuments mégalithiques du Finistère ; — à M. du Cleuziou, pour ceux du Morbihan ; — à M. Corroyer, pour le Mont-Saint-Michel ; — à M. Cournault, dans les collections préhistoriques de Suisse, de Bavière et d'Autriche ; — à M. Louis Delaporte, pour rechercher les antiquités du Cambodge et former les éléments d'un musée qui a été d'abord établi (1874) au palais de Compiègne et qui, dit-on, restera peut-être au Trocadéro, où il a été apporté presque tout entier ; — à M. Harmant, en Indo-chine ; — à M. Hennebert, pour étudier le passage d'Annibal en Gaule ; — à M. N. Rivière, pour explorer les grottes de Menton ; — au même et à M. de Vesly pour étudier les rochers gravés d'inscriptions préhistoriques du lac des Merveilles, dans la province de Coni ; — à M. Pricot de Sainte-Marie pour explorer les ruines de Carthage ; — à M. Ch. Wiéner, en Pérou et en Bolivie.

En ce qui concerne les Sociétés savantes de Paris et des départements, nous trouvons des renseignements très-précis : l'année de leur fondation, le nom du président et du secrétaire, le nombre des volumes publiés, etc. Pour chaque département, M. A. Saint-Paul indique, en outre, le nom de l'archiviste, de l'architecte diocésain, des correspondants du Ministère de l'instruction publique et de l'inspecteur de la Société française d'archéologie. Il mentionne également non-seulement les musées, mais aussi les petites collections d'antiquités réunies dans les hôtels-de-ville ou les bibliothèques. Nous le prierons de ne pas oublier dans le prochain *Annuaire* les collections archéologiques de l'hôtel-de-ville de Roye (Somme) et celles de la bibliothèque de Versailles, si mal gîtées qu'elles restent à peu près ignorées du public.

Outre d'intéressants compte-rendus, nous trouvons dans l'*Annuaire* une liste des principaux ouvrages archéologiques parus en 1878. Les publications périodiques ne sont pas oubliées. Nous y voyons même figurer à tort le *Vermandois*, qui a cessé de paraître depuis deux ans pour se fondre avec *la Picardie*.

Parmi les plus remarquables mélanges de l'*Annuaire* nous citerons ceux qui concernent les monuments historiques au Salon de 1878, l'archéologie à l'Exposition universelle, les principales fouilles et découvertes faites en 1878, les restaurations heureuses ou funestes des monuments historiques, enfin une curieuse statistique des villes neuves et des bastides du Moyen-Age.

En résumé, l'*Annuaire de l'archéologue*, illustré de 15 bonnes gravures

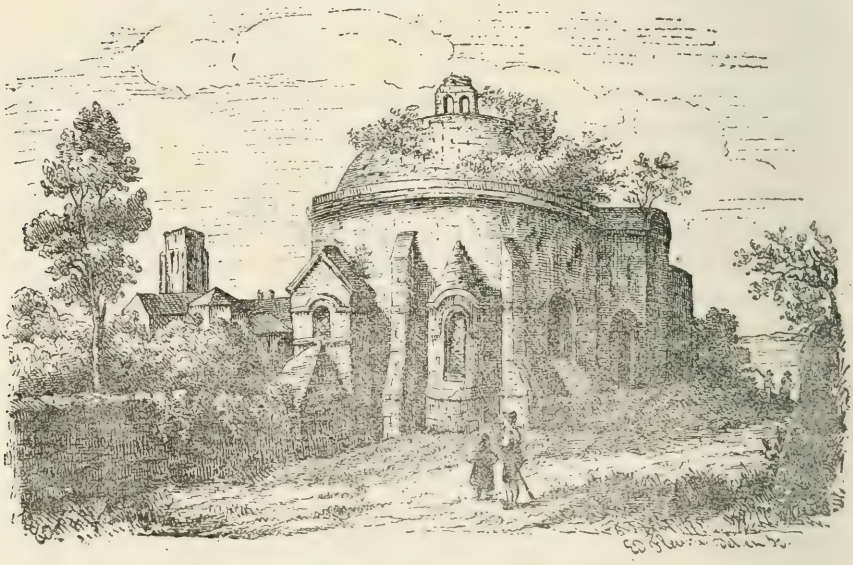
sur bois, est rempli d'utiles renseignements et contient en outre de nombreux articles de fond dont il serait superflu de louer ici la haute valeur scientifique puisque, dans cette même livraison, nos lecteurs ont pu apprécier l'esprit d'observation, la sûreté de goût et la vaste érudition de M. Anthyme Saint-Paul.

L'abbé J. CORBLET.

QUELQUES NOTES SUR L'ÉGLISE PAROISSIALE DE GUÉRET (CREUSE), *par* M. P. DE CESSAC. — *Guéret, 1878, in-8o de 104 p.*

La ville de Guéret doit son origine à un monastère fondé par S. Pardoux. De son temps, c'est-à-dire au VIIIe siècle, il existait déjà une basilique de Saint-Aubin, à l'emplacement de laquelle fut construite au XIIe siècle l'église actuelle qui a reçu divers accroissements aux XVe et XVIe siècles; M. P. de Cessac qui a déjà publié de nombreuses études archéologiques et géologiques sur le département de la Creuse, décrit cette intéressante église paroissiale et en raconte les annales d'après le peu de documents qui subsistent de nos jours. Cette excellente monographie est suivie de plusieurs inventaires dont le plus ancien ne remonte qu'au XVIe siècle.

J. C.



Saint-Pierre-à-la-Chaux de Soissons.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

ALÈS (A.). Bibliothèque liturgique. Description des livres de liturgie, imprimés aux XVe et XVIe siècles, faisant partie de la bibliothèque de S. A. R. Mgr Charles-Louis de Bourbon (comte de Villafranca), par Anatole Alès, ancien bibliothécaire de Son Altesse. In-8, VI-562 p. Paris, imp. Hennuyer. (Toute l'édition, tirée à 150 exemplaires, est en papier de Hollande.)

BARGES (J.-J.-L.). Recherches archéologiques sur les colonies phéniciennes établies sur le littoral de la Celtoligurie, par M. l'abbé J.-J.-L. Bargès, professeur d'hébreu à la Sorbonne. In-8, 160 p. et 8 pl. Paris, Leroux.

BAUDRILLART (H.), de l'Inst. Histoire du luxe privé et public, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. T. I. In-8, IX-556 p. Paris, Hachette. 7 fr. 20.

BLESSER (le chanoine de). Rome et ses monuments. Guide du voyageur catholique dans la capitale du monde chrétien. 3e édit. revue, corr. et notablement améliorée, enrichie de 68 plans annotés. In-12, 544 p. Louvain, Ch. Fonteyn. 10 fr.

BLONDEL (S.). Recherches sur les bijoux des peuples primitifs. Temps préhistoriques, sauvages, Mexicains et Péruviens. In-8, 43 p. Paris, Leroux. 2 fr. 50.

CARDEVACQUE (Adolphe de). Histoire de l'abbaye de Cercamp, ordre de Cîteaux, au diocèse d'Amiens. In-8, 284 p. et pl. Arras, Sueur-Charruey. (Tiré à 300 ex. dont 250 sur pap. ord. et 50 sur pap. vergé.)

CATALOGUE, avec annotations, des objets d'art français, italiens, allemands et flamands des XIIIe, XIVe, XVe XVIe et XVIIe siècles, composant la collection de M. A. D..., suivi de 17 photographies. In-4, 120 p Lille, imp. Danel.

CHARLES (l'abbé R.). Notice archéologique sur les monuments de Château-Gontier. In-8, 43 p., 5 pl. et grav. Le Mans, Pellechat; Paris, Champion; Didron. 4 fr.

CHARLES (l'abbé Robert). Essai archéologique et historique sur St-Georges de Lacoué et sur St-Fraimbault-de-Gabrone (Sarthe). Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, Arras, — Laroche, in-8, de 56 pages.

CLERMONT-GANNEAU (Ch.). L'Authenticité du Saint-Sépulcre et le Tombeau de Joseph d'Arimathie. In-8, 31 p. Paris, Leroux. 2 fr. 50.

COLLIGNON (M.). Catalogue des vases peints du musée de la Société archéologique d'Athènes, par Maxime Collignon, chargé du cours d'antiquités grecques et latines à la faculté de Bordeaux. In-8, VIII-220 p. Paris, Thorin. 10 fr.

DARIS. Notices historiques sur les églises du diocèse de Liége, par Joseph Daris, professeur de droit et d'histoire ecclésiastique au séminaire de Liége. T. VII, In-8. 224 p. Liége, Demarteau, 2 fr.

DES GRANCES (Ch.). Les Légendes de l'art. Première légende : Guillaume Meilleïn ou les Gentilshommes verriers, légende du XIVe siècle. In-18 j., XIX-211 p. et 11 grav, Paris, Plon,

DOUSSAULT (C.). arch. La Vénus de Milo. Documents inédits. In-8, 15 p. et 2 pl. Paris, Ollendorff. 1 fr. 50.

ESPINAY (Gr. d'). Notices archéologiques. 2e série. Saumur et ses environs. In-8, VII-203 p, 3 plans et 5 grav Angers, Germain et Grassin.

ESPOSIZIONE Universale del 1878 in Parigi : sezione Italiana : catalogo delle belle arti. In-8, 60 p. et 1 pl. Roma, tip. Barbèra.

FLAGELLE. Notes archéologiques sur le département du Finistère. In-8, 94 p. Brest, imp. Lefournier.

FOURDRIGNIER (Edouard). Notes archéologiques. Double sépulture gauloise de la Gorge-Meillet, territoire de Somme-Tourbe (Marne). Etudes sur les chars gaulois et les casques dans la Marne, accompagnée de 10 grandes planches chromolithographiées. In-4, 42 p. Châlons, Denis ; Paris, Menu, 10 fr.

GOMART (Ch.). Etudes Saint-quentinoises. T. V (1874-1878). Avec plusieurs plans et de nombreuses gravures sur bois. In-8, 408 p. Saint-Quentin, Doloy.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT (le comte de). Manuel de l'art chrétien. Gr. in-8, 629 p. avec 31 planches et 232 vign. Paris et Poitiers. Oudin. 15 fr.; sur pap. de Chine. 30 fr.

GUIEYSSE (P.) & LEFEBURE (E.). Le Papyrus funéraire de Soutimès, d'après un exemplaire hiéroglyphique du Livre des morts, appartenant à la Bibliothèque nationale, reproduit, traduit et commenté. In-fol., IV-25 p. Paris, Leroux, 6 fr. 50

GUILLOTIN DE CORSON (l'abbé). Statistique historique et monumentale du canton de Redon (arrondissement de Redon, Ille-et-Vilaine). In-8, 115 p. Rennes, imp. Catel.

JAENNICKE (Frdr.). Markenu. Monogramme auf Fayence, Porcellan, Steinzeug u. sonstigen keramischen Erzengnissen. Aus Grundriss der Keramik m. Bezug auf das Kunstgewerbe von den altesten Zeiten bis auf die Gegenwart. In-8, XV-95 p. Stuttgart, Neff. Rel., 11 fr. 25

KOENIG (l'abbé). Saint-Eustache. Histoire et visite de l'Eglise. Eaux-fortes de Chauvet. In-8, 140 p. Paris, l'auteur. au presbytère.

LALORE (l'abbé Ch.). Le Polyptyque de l'abbaye de Montiérender. In-8, XXIII-39 p. Paris, Menu, (Tiré à 250 ex.)

LATTEUX (L.). Description d'un vitrail de l'église de Gisors. St-Quentin, Bourbier, in-8, de 11 p.

LAUGIER. Etude sur les monnaies frappées à Arles, depuis Constantin le Grand jusqu'à la chute de l'Empire romain. In-8, 40 p. et 6 pl. Tours, imp. Bouserez. Extr. des *Comptes rendus* du Congrès tenu à Arles par la Société française d'archéologie, en septembre 1876.)

LAVALLEY (Gaston). Caen démoli. Recueil de notices sur des monuments détruits ou défigurés, et sur l'ancien port de Caen, avec 5 gravures, d'après des aquarelles de Lasne, et des dessins inédits de Lenourichel et Pichon. In-8, 140 p. et pl. Caen, imp. Le Blanc-Hardel.

LE BLANT (Edmond). Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Dessins de M. Fritel. Gr. in-4, XXXIX-88 p. et 36 pl. Paris, imp. nationale. (Collection de documents inédits sur l'histoire de France. 3e série. Archéologie.)

LE CLERC DE BUSSY (le comte). Armorial des prévôts de Paris (1267-1589), extrait d'un manuscrit inédit de Waignart, de la fin du XVe siècle ; suivi d'une note sur leur origine et leurs fonctions. In-8, 16 p. Paris, Dumoulin. (Extr. de la *Revue historique et nobiliaire*, sept. et oct. 1877.) 2 fr.

LEJEUNE (Théophile). Le Palais de Marie de Hongrie à Binche (1545-1551). Mons, H. Manceaux, in-8, de 38 p.

LINAS (Ch. de). Les Origines de l'orfévrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustations, la joaillerie et l'art des métaux précieux. T. II. Gr. in-8, 514 p. avec 35 pl. et 114 grav. Arras, lib. de la Société du Pas-de-Calais ; Paris, Didron ; Klincksieck. 45 fr. (Tiré à 150 ex.). Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

LINCKE (Arth.). Correspondenzen aus der Zeit der Ramessiden. Zwei hierat. Papyri d. Museo civico zu Bologna. In-fol., 5 p. et chromolith. Leipzig, Giesecke & Devrient in Comm. Cart., 37 fr. 50.

MALLET (J.). Cours élémentaire d'archéologie religieuse — Architecture, par J. Mallet, professeur au petit séminaire de Séez, 2e édition. Paris, Poussielgue, in-8, de 320 p.

MARTINOV (le R. P.). Architecture romane en Russie. Lyon, in-8, de 6 pages (extrait des *Etudes* religieuses des PP Jésuites).

MEMOIRES de la Société académique de Saint-Quentin IVe série t. I. (Pilloy, *l'Atelier quaternaire de Busigny* — Poquet, *Hist. de l'abbaye de Nervaques* — Malezieux, *Note sur une pierre tombale à Essigny*. — G. Lecocq, *Etude iconographique sur*

le culte et le pèlerinage de saint Quentin. — E de Barthélemy, *Cartulaire de St-Pierre de Chezy*. — Ch. Desmaze, *la ville de St-Quentin devant le parlement de Paris; la chapelle de St-Jean Baptiste en l'église de St-Quentin*, — Lemaire, *Essai sur l'hist. de la ville de St-Quentin*, etc.

MICHEL (E.). Monuments religieux, civils et militaires du Gâtinais (département du Loiret et de Seine-et-Marne), depuis le XIe jusqu'au XVIIe siècle, par M. Edmond Michel, de la Société archéologique de l'Orléanais. 5e et 6e fasc. (fin de la 1re partie). In-4, p. 83 à 170 et 30 pl. Lyon, Georg; Orléans, Herluison; Paris. Champion. Première partie, 65 fr.

NOUVELLES Archives de l'art français. Recueil de documents inédits, publiés par la Société de l'histoire de l'art français. Année 1878. In-8, VIII-422 p. Paris Baur. 15 fr.

PATAY. Les Enseignes, Emblèmes et Inscriptions du vieil Orléans, par le Dr Patay, de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. Avec 16 pl. dessinées d'après nature et gravées à l'eau-forte par E. Davoust. Gr. in-4, 80 p. Orléans, Herluison. (Extr. des *Mémoires* de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. Tiré à 100 ex.)

PIGEOTTE (Léon). Le Grand Clocher de la cathédrale de Troyes, notice historique et archéologique. Avec une vue de sa reconstitution, par M. H. Boulanger. In-8, 70 p. et grav. Troyes. imp. Dufour-Bouquot. (Extr. des *Mémoires* de la Société académique de l'Aube, t. XLI, 1877.)

PSALTERIUM aureum von Sanct Gallen. Ein Beitrag zur Geschichte der Karolingischen Miniatur-Malerei, mit Text v. J. Rud. Rahn, herausg. v. Histor. Verein zu St. Gallen. In-fol., 67 p., 11 pl. en chrom. et 9 lith. St. Gallen, Huber. Cart., 25 fr.

RACINET (A.). Le Costume historique. Cinq cents planches : trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu ; avec des notices explicatives et une étude historique, 3e, 4e et 5e livraisons. In-fol., 75 pl. et texte. Paris, Firmin-Didot. 12 fr. et 25 fr. — L'ouvrage formera 6 vol de 400 p. dont 5 de pl. et un de texte. Il paraîtra en 20 livraisons ; chaque livraison contiendra 25 pl. dont 15 en couleurs et 10 en camaïeu, et 25 notices explicatives. Chaque livraison, édition à petites marges, 12 fr.; édition de luxe (à grandes marges), 25 fr.

REISET. Les Musées de peinture de Londres. Une visite à la National Gallery en 1876. 2e partie. Ecoles flamande et hollandaise. Ecole française. In-8, 103 p. Paris, à la *Gazette des beaux-arts*. (Tiré à 250 ex. sur pap. de Holl.)

RIS-PAQUOT. Origine et priviléges de la manufacture royale de porcelaine de Vincennes et de Sèvres, réédités d'après les arrêts du conseil d'État du 19 août 1753 et du 16 mai 1784, suivis de 345 marques et monogrammes avec leurs couleurs ; préface, introduction et notes. In-12, XV-84 p. Paris, Simon. 6 fr.

RIVIERE (E.). De l'Antiquité de l'homme dans les Alpes-Maritimes. 1er fasc. de 1878. In-4, 1 à 40 p. Paris, au siége de la Société. (Extr. des *Mémoires* de la Société française de numismatique et d'archéologie.) 8 fr.

ROHAULT DE FLEURY. La Sainte Vierge. Etudes archéologiques et iconographiques. T. Ier. Gr. in 8, XIX-447 p. et 76 pl. Paris, Poussielgue. 200 fr. pour les 2 vol.

SALMON (Charles) Rictiovare ou la dixième persécution dans la Gaule Belgique (302-304). Amiens, Langlois, in 8, de 16 p.

SALMON (Charles) Notice sur la statue miraculeuse de Notre-Dame de Foy, conservée dans la cathédrale d'Amiens. Amiens, Langlois, in 8, de 27 p.

SAULCY (F. de). Recherches sur les monnaies frappées au nom du roi Charles VII, par le duc de Bourgogne, Philippe-le-Bon. Gr. in-8, 28 p. Paris, au siège de la Société de numismatique. (Extr. de l'*Annuaire* de la Société française de numismatique et d'archéologie pour 1877.) 4 fr.

SAULCY (F. de). Histoire des saluts d'or du roi Henri VI. Gr. in-8, 23 p. Paris, au siége de la Société de numismatique. (Extr. de l'*Annuaire* de la Société française de numismatique et d'archéologie pour 1877.)

SCHONE (Riccardo). Le Antichità del museo Bocchi di Adria. In-4, 176 p. et 22 pl. Roma. 30 fr.

J. C.

CHRONIQUE

ROME. — Sa Sainteté Léon XIII a adressé à M. le commandeur de Rossi le Bref suivant qui causera une véritable joie à tous les amis de l'Eglise et des sciences sacrées.

A notre cher fils Jean-Baptiste de Rossi, préfet du Musée chrétien.

LÉON XIII, PAPE.

Cher fils, salut et bénédiction apostolique : Nous Nous réjouissons grandement de pouvoir à bon droit vous appliquer ces paroles que le docte Benoît XIV écrivait jadis à un homme célèbre, l'ornement de la Bibliothèque Vaticane : « L'œuvre immense que vous avez entrepris d'ac-« complir avec le plus grand zèle, un incroyable travail et des soins « assidus, mérite sans aucun doute d'être recommandée par les témoi-« gnages publics de la louange apostolique, et d'être rehaussée et fortifiée « par les témoignages et priviléges de notre bénignité et autorité. » Nous savons en effet que quantité d'anciens manuscrits ont été, par votre travail infatigable, décrits et habilement consignés sur des tables et catalogues pleins d'exactitude ; Nous connaissons vos ouvrages insignes sur l'*Epigraphie chrétienne* et la *Rome souterraine*, qui vous ont acquis dans tout l'univers une gloire méritée et la célébrité d'un nom immortel ; Nous n'ignorons pas non plus avec quelle ardeur vous ne cessez de répandre dans le public les connaissances d'archéologie sacrée obtenues par votre génie et votre érudition, soit dans les réunions académiques, soit dans les publications périodiques.

Comme il a toujours été dans les usages de ce Saint-Siége d'encourager et d'exalter par des honneurs les hommes érudits ayant bien mérité des lettres et des sciences, une singulière attention et bienveillance est assurément due de notre part aux études qui servent à illustrer le berceau de l'Eglise, et où les pierres mêmes et les monuments embrassent en quelque sorte la cause de la religion, et attestent la perpétuité de la foi et de

l'autorité romaine et sa constance. Afin donc de favoriser autant qu'il est en Nous ces études, qui furent vos nourrices de l'adolescence, sur les pas d'Angelo Maï et de Cajetan Marini, avec la doctrine desquels vous rivalisez heureusement, Nous avons décidé de confier à vos soins et à votre habileté le musée Chrétien adjoint à la Bibliothèque Vaticane, avec le titre de préfet ou intendant, sans porter atteinte au droit de direction et de surveillance qui appartiennent au Cardinal-Bibliothécaire et au Vice-Bibliothécaire. Nous voulons que cette charge s'ajoute à celles dont vous vous acquittez si parfaitement, déclarant que c'est un témoignage singulier de notre affection pour vous, conféré et réservé à vous uniquement, tant que vous vivrez, et seulement à votre personne, pour ses insignes mérites. Enfin, avec ces Lettres que Nous vous adressons en témoignage de notre paternelle bienveillance, recevez la bénédiction apostolique que Nous vous donnons avec un grand amour, comme gage du secours céleste et des dons d'En-Haut.

Donné à Rome, près Saint-Pierre, le 23 octobre 1878, l'an 1er de notre pontificat.

LÉON XIII, PAPE.

Léon (Espagne). — La cathédrale de Léon, un des plus beaux joyaux de l'art espagnol, est de plus en plus en péril de tomber en ruines.

Le gouvernement a confié la direction des travaux de réparation à M. Madrazo, homme de beaucoup de science, à en croire les ennemis du clergé. Ce personnage vanté soutient des polémiques très-vives contre le chapitre de la cathédrale et contre les journaux catholiques, et pendant qu'il discute, il laisse tomber en ruine la splendide basilique, et les travaux n'avancent pas. Cela est si vrai que le ministre des travaux publics a dû avouer que M. Madrazo ne trouve pas le moyen de dépenser la maigre somme allouée annuellement pour ces importants travaux.

Une station lacustre. — On écrit de Bienne au *Journal de Genève* :

Grâce aux basses eaux de cet automne, on a découvert une nouvelle station lacustre à Locras, lac de Bienne. Cette station date de la fin de l'âge de la pierre et est située à quelque distance du rivage, non loin d'une autre station de l'âge de la pierre explorée déjà en 1873.

Les fouilles, dirigées par M. le docteur Gross de Neuveville, ont fourni une quantité d'objets intéressants et nouveaux : des haches en pierres percées, semblables à celles trouvées dans le Danemark ; de grandes pointes de lances en silex ; les haches en néphrite et en jadéite, fixées avec du goudron à un manche en corne de cerf adapté lui-même à un

manche en bois; plusieurs objets en bois, entre autres une passoire et un vase bien conservés. A côté de cela, plusieurs instruments et armes en cuivre pur.

La présence de ces objets dans cette station prouve une fois de plus que l'âge du bronze n'a pas suivi immédiatement l'âge de la pierre; mais qu'il y a une période intermédiaire dans laquelle on utilisait le cuivre sans l'allier à l'étain. On a aussi trouvé plusieurs crânes humains, dont l'un, chose remarquable, porte des marques évidentes de trépanation. Après la mort on a coupé les os du crâne de manière à en détacher une pièce de forme arrondie, à laquelle la superstition attachait des propriétés particulières et qui servait ensuite d'amulette. Quelquefois cette opération était pratiquée sur le crâne des enfants vivants, afin, suppose M. Broca, de donner issue à l'esprit mauvais, cause présumée des affections convulsives chez les enfants.

On se servait de ces amulettes, dont on a retrouvé un exemplaire a Locras, pour se préserver des atteintes du mauvais esprit; et comme probablement elles jouissaient de la réputation de porter bonheur, on en introduisait dans les crânes des morts pour leur servir dans une autre vie. Au reste, cette coutume était pratiquée par les aborigènes du Michigan.

On a trouvé de ces crânes trépanés principalement dans les grottes sépulcrales et les dolmens du midi de la France. L'échantillon de Locras est le seul trouvé jusqu'ici dans nos palafites.

On a trouvé de ces amulettes en Suède, en Allemagne et en Autriche.

Ces pratiques religieuses si répandues ne nous amènent-elles pas à conclure que les peuples préhistoriques de l'Europe vivaient sous les influences d'un culte commun qui leur servait de lien ?

Musée des arts décoratifs. — La France possède depuis longtemps, dans les industries qui relèvent de l'art, une suprématie que les nations étrangères, justement préoccupées de leurs intérêts, s'efforcent de lui disputer. L'Exposition universelle de 1878 nous révèle une fois de plus les puissants moyens mis en œuvre par l'Angleterre, par l'Autriche, par la Belgique, par l'Amérique, pour relever dans ce but le niveau de l'instruction chez leurs ouvriers et leurs artistes.

Il est donc grand temps pour nous d'étudier, avec la même ardeur que nos rivaux, une question vitale qui intéresse la prospérité matérielle de notre pays aussi bien que sa gloire. L'avance considérable que nous possédons encore, grâce à notre goût naturel, pourrait, en effet, se trouver insensiblement perdue, si la France ne se préoccupait, dès aujourd'hui, de développer chez ses ouvriers, ses artistes, ses fabricants, ses amateurs,

en un mot chez tous ceux qui achètent comme chez tous ceux qui vendent, chez tous ceux qui commandent comme chez tous ceux qui créent, les dispositions particulièrement favorables qu'elle doit à son génie propre et à l'ensemble de ses traditions laborieuses.

La création d'un établissement qui, sous le nom de *Musée des Arts décoratifs*, rassemblerait tous les moyens d'étude réclamés par les industries d'art (collections de chefs-d'œuvre, collections techniques, bibliothèques, cours, conférences, prêts de modèles) semble tout d'abord la plus utile pour atteindre le double but qu'on doit se proposer, c'est-à-dire le progrès du goût public et l'instruction des producteurs.

C'est pour réaliser cette pensée que s'est formée l'Association du *Musée des Arts décoratifs*. Elle a reçu les autorisations de l'autorité compétente qui a approuvé ses statuts.

Cette Association n'a aucun caractère commercial; ses membres déclarent renoncer à tout bénéfice et ne vouloir s'imposer que des obligations dans un intérêt général. D'après l'article 3 des statuts, dans le cas où l'Association cesserait d'exister, tous les objets d'art qu'elle aurait réunis *feraient retour à l'Etat* et deviendraient *propriété nationale*.

Cette Association est composée :

1° D'un *Comité de patronage;* 2° D'un *Comité directeur* dont les membres, au nombre de trente, seront renouvelés, après cinq ans d'exercice ; 3° Des *Membres fondateurs* qui, réunis en assemblée générale, nomment tous les cinq ans les membres du Comité directeur.

Il n'a pas paru nécessaire de former une Société dont la constitution permît de faire tous les actes commerciaux, inhérents au fonctionnement de l'Association. Cette Société, en effet, existait déjà ; elle avait prouvé sa bonne organisation, et rendu de tels services à la cause de l'enseignement populaire des arts décoratifs qu'il y avait autant d'honneur que de profit à lui demander son concours. La Société de l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie* a répondu avec empressement à cet appel. Son Conseil d'administration et le Comité directeur se sont mis d'accord pour mener, de concert, l'entreprise, et le *Musée des Arts décoratifs* sera, en réalité, leur œuvre commune.

Les ministres des travaux publics et des finances ont accordé à l'Association, pour son installation, une partie du palais des Tuileries. Les collections formeront douze sections : 1° Architecture, 2° sculpture, 3° peinture, 4° décor fixe, 5° décor mobile, 6° meubles, 7° émaux, verrerie, céramique, 8° vêtements, 9° parure, 10° armes, 11° enseignements, 12° Bibliothèques.

Exposition internationale des sciences appliquées a l'industrie. — Suivant une décision de M. le Ministre des Travaux publics, l'Exposition internationale des Sciences appliquées à l'Industrie, s'ouvrira le 20 Juillet 1879, au Palais de l'Industrie, à Paris, et durera jusqu'au 20 novembre suivant. Cette Exposition, qui mettra en relief bien des œuvres et produits du plus grand intérêt, comporte une Classe spéciale pour les Ornements du Culte. On sait, que la Classification générale adoptée par la Commission supérieure de l'Exposition Universelle de 1878, au Champ-de-Mars, n'a pas permis de grouper ensemble les objets destinés à l'Ornement et aux Cérémonies des Églises. De louables efforts faits en ce sens ont dû être abandonnés, en présence du Règlement formel de notre Exposition Universelle. Dans l'Exposition des Sciences appliquées à l'Industrie, au contraire, l'idée a prévalu de grouper en une seule Classe tous les produits si brillants et si divers qui concourent cependant au même but : *la Solennité du Culte*. Il y a tout avantage à présenter aux yeux du public intéressé, dans une des grandes Salles d'honneur du Palais de l'Industrie, la réunion complète des Œuvres en tous genres de nos Artistes et Fabricants, tels que : la Chasublerie, l'Orfèvrerie et les Bronzes d'Églises, Orgues, Autels, Chaires, Trônes et Siéges, Statues, Groupes, Tableaux, Lustres, Tapis, etc., etc., en un mot, tout ce qui constitue l'Ornement du Prêtre et de l'Autel, ainsi que la Décoration des Édifices religieux.

Un jury composé par moitié de membres nommés par l'Administration et de Membres élus par les Exposants, décernera aux Exposants des récompenses consistant en : diplômes d'honneur, diplômes de médailles d'or, diplômes de médailles de vermeil, diplômes de médailles d'argent, diplômes de médailles de bronze, mentions honorables.

Les emplacements se paient à raison de 25 francs par mètre superficiel occupé sur le plancher ; pour les surfaces murales, 10 fr. par mètre superficiel occupé.

Pour plus amples renseignements on peut s'adresser à M. Th. Dubus, commissaire de la 3e classe, 82, rue Bonaparte. Nous ne connaissons pas encore la liste complète des membres du jury ; mais nous savons que notre savant collaborateur, Mgr Barbier de Montault, doit en faire partie. Personne ne peut être plus compétent que lui dans les questions ecclésiologiques.

Paris. — En démolissant, près du grand Mont-de-Piété, un pâté de vieilles constructions, on a mis à découvert une tour du rempart de Philippe-Auguste. Cette tour, qui sert de cage d'escalier dans une maison de la rue du Chaume, date de 1190 ; elle a donc près de sept siècles. Elle s'élevait à l'est de la poterne de Braque. J. C.

TABLE DES ARTICLES

CONTENUS

dans le tome vingt-sixième de la Revue de l'Art chrétien

AUBER (l'abbé). De l'*Imitation de Jésus-Christ* et de deux de ses prétendus traducteurs, 169.

AYZAC (Mme Félicie d'). La Belette : étude de zoologie mystique, 180.

BRUNET (P.). L'Exposition rétrospective au palais du Trocadéro, 454.

CAHIER (le R. P. Charles). Calendriers populaires du temps passé, 5, 344.

CHARLES (l'abbé). Essai archéologique sur Saint-Georges-de-Lacoué (Sarthe), 224.

CLÉMENT (Félix). De l'idéal chrétien, 257.

— Notes relatives à la musique sacrée, 485.

— Bibliographie, 493.

CORBLET (l'abbé J.). La semaine sainte à Séville, en 1878, 103.

— Une verrière de MM. Bazin au Trocadéro, 207.

— Iconographie du baptême, 313.

— De l'art roman dans le département de l'Aisne, d'après M. Ed. Fleury, 460.

— Travaux des Sociétés savantes, 237.

— Bibliographie, 244, 494.

— Index bibliographique, 247, 497.

— Chronique, 250, 500.

— Tables des articles, des dessins et des matières contenus dans le tome XXVI, 505.

DAVIN (l'abbé V.). La *Cappella greca* du cimetière de Priscille, 72, 376.

DEPELCHIN (Paul). Savinien Petit, 138.

DURAND (le R. P. Germer). Bulletin de la Société de Saint-Jean, 475.

GIRAUD (l'abbé J.). Notes de voyage, 31.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT (le comte). Nouveaux éclaircissements sur l'Orante de l'antiquité chrétienne, 213.

LUCAS (Ch.). Le monument des généraux Clément Thomas et Lecomte, 472.

MARTINOV (le R. P.). L'art russe, 122, 293.

— Société des vieux textes russes, 481.

PROGRAMME du concours ouvert pour les artistes français par la Société de Saint-Jean, 489.

SAINT-PAUL (Anthyme). De la position des clochers, 49.

— De la forme des clochers, 409.

SALMON (Ch.). Bibliographie, 243, 491.

WAZIERS (comte de). Bibliographie, 240.

TABLE DES DESSINS

1. Abside — de l'église de Vieilarcy, 464; — de Saint-Pierre-à-la-Chaux de Soissons, 496.
2. Ange (l') Gabriel et la Vierge, sculpture de la cathédrale d'Amiens, 267.
3. Aspic (l'), miniature du Bestiaire de l'Arsenal, 192.
4. *Beau-Dieu* d'Amiens (le), statue de la cathédrale d'Amiens, 269.
5. Belette (la), 3 miniatures du Bestiaire de Guillaume le Normand, 191.
6. Calendriers populaires sculptés, 12, 15, 18, 21, 23, 25, 27, 344, 347, 348, 350, 353, 361, 362, 363, 364, 365, 372.
7. Chapiteaux — de Chivy, 462, 469; — de Saint-Thibaud, 468; — de Trucy, 470.
8. Chœur de Notre-Dame de Chartres, 287.
9. Clochers, leurs diverses positions, 49.
10. Croix du Mont-Athos, 165.
11. Cuve baptismale — de Concevreux, 465; — de Lor, de Prouvais, de Chivy, 466; — de Lesquielles, 467.
12. Eglise de Saint-Démétrius, à Vladimir, 123.
13. Figures russes de S. Boris et de S. Gleb, 156.
14. Fragment du *Manuel imagier* Stroganov, 154.
15. Jonglerie (la), miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale, 204.
16. Labarum constantinien, 101.
17. Majuscule d'un psautier de Corbie, 141.
18. Monticule des quatre fleuves du paradis, 377.
19. Monument des généraux Clément Thomas et Lecomte, 474.
20. Mosaïque de l'église Saint-Marc, 155.
21. Piastres de marbre avec monogramme chrétien, 101.
22. Porte sainte de l'église Saint-Isidore, à Rostov, 164.
23. Présentation au Temple, fresque de Frà Angelico, 279.
24. Salomé, sculpture de la cathédrale de Rouen, 205.
25. Signe (le) du Christ, d'après divers monuments, 385.
26. Verrière de MM. Bazin au Trocadéro, 207.
27. Vue du palais du Trocadéro, 455.
28. Vignette d'un manuscrit russe du couvent de Saint-Serge, 141.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME VINGT-SIXIÈME DE LA REVUE DE L'ART CHRÉTIEN [1]

A

Abus de l'audition de la parole divine, 182-185.
Académie des Beaux-Arts, 237.
Agneau, 314.
Aisne. — Voir *Art roman*.
Aix-la-Chapelle, 339.
Albi, 327, 339.
Almanachs populaires. — Voir *Calendriers*.
Alsace, 432.
Ambroise (S.), 84.
Amiens, 245-246, 267, 269.
Angelico (Frà), 279, 289.
Angers, 343.
Anges, 326.
Angleterre, 16.
Anne (Ste), 13.
Année ecclésiastique, 6.
Antiquités préhistoriques, 237, 455, 501.
Arche de Noé, 314.
Architecture, 258, 283, 295, 298, 302, 306. — Voir *Cathédrales*, *Eglises*, *Monument*, *Style*, etc.
Arcy-Sainte-Restitue, 255.
Arénaires de Rome, 216.
Aristote, 183, 185.
Arles, 340.
Art — bysantin, 133, 137, 145, 160; — chrétien, 270, 446, 495. (V. *Cappella*, *Idéal*, *Peintures*, etc.); — grec, 265, 266, 280; — roman, 461-471; — russe, 121-168, 293-312.
Aspic (l'), 193.
Assemblée des catholiques, à Paris, 69.
Association scientifique de France, 237.
Assomption, 347.
Athanase (S.), 72, 73.
Auber (M. l'abbé), 316, 319.
Augustin (S.), 380, 381, 384.
Autels, 246, 394, 395.
Auvergne, 419, 430.
Avarice symbolisée, 196.
Aveugle-né, 314.
Avignon, 327.
Avril (M. le baron d'), 478, 479.

B

Bain de l'Enfant-Jésus, 315, 339.
Baptême (Iconographie du), 313-343.
Baptistères, 335.
Barbier de Montault (Mgr), 239.
Basile (S.), 75, 300.
Basilewski (collection), 102, 455.
Basiliques romaines, 261, 262.
Batons runiques, 11, 344.
Bazin (MM.). — V. *Verrière*.

[1] Nous n'avons pas inséré dans cette table les noms des auteurs d'articles; ils sont imprimés d'une manière assez saillante dans la première table pour que nous ayons cru cette répétition inutile. J. CORBLET.

Beau (du), 259.
Belette (La), 180-206.
Bénévent, 340.
Bénitier de Tunis, 377.
Benoît (S.), 22, 23.
Berlin, 340.
Bertrand (M. Al.), 237.
Bestiaires, 184, 185, 189, 190.
Bibles historiales, 203.
Bibliographie, 240-246, 491-496.
Bienne (lac de), 501.
Billon (le Dr), 60.
Blaise (S.) 18, 19.
Bon-Pasteur (le), 102.
Boniface (S.), 28.
Bouix (le R. P.), 170.
Bourgogne, 415, 418, 419.
Bouteille d'eau, 315.
Boutovski (M. Victor), 124, 144, 145, 153, 154, 155, 157, 160, 161.
Boves et ses seigneurs, 243-244.
Boyer de Sainte-Suzanne (M. le baron de), 244.
Bretagne, 429.
Bréviaire d'Upsal, 15, 18, 23, 344, 345, 347, 350, 353.
Brique (emploi de la), 422.
Broderies, 107, 343.
Bruges, 340.
Bruxelles, 343.
Bulletin de la Société de Saint-Jean, 475-490.

C

Calendrier de Flore, 9.
Calendriers populaires du temps passé, 5-30, 344-375.
Cappella greca du cimetière de Priscille, 72-102, 376-408.
Camp du Drap d'Or, 210, 211.
Carrosserie, 209.
Cartier (M. Etienne), 260, 265, 275.
Catacombes, 215, 217, 220, 221, 271, 288, 317, 324, 329. V. *Cappella*, *Cimetière*, *Cryptes*, etc.
Catéchumènes, 381.
Cathédrales. Voir *Amiens*, *Chartres*, *Ravenne*, *Rouen*, *Séville*, etc.
Catholicisme, 257.
Cerf, 316.
Chamard (Dom), 491.
Chant — de la Passion, 111 ; — Grégorien, 277.
Chapiteaux archaïques, 468, 470.
Chapotin (le R. P.), 44, 46, 48.
Charlemagne, 276, 277.
Chartres, 287, 340.
Chivy (Aisne), 462, 463, 468, 469, 470.
Christianisme, 257, 270.
Chronique, 250-256, 500-504.
Cierge pascal, 118.
Cimetière — de S. Calixte, 215, 216, 218 ; — de Generosa, 223 ; — de Ste Sotère, 217, 218.
Circonspection chrétienne, 182.
Clément (M. F.), 237, 438, 476, 477, 478, 479, 480.
Cloches, 112.
Clochers (de la position des), 49-71. — (de la forme des), 409-437. — V. *Rouen*.
Clog-Almanacks. — V. *Calendriers*.
Coffre à tabac, 239.
Cologne, 340.
Colombe, 325.
Commission de l'Art Chrétien, 49, 69.
Compagnie de Jésus, 405, 406.
Concours d'Art Chrétien, 489.
Confréries espagnoles, 106, 107, 110, 115.
Consécration des églises, 396, 397.
Consignatorium, 82.
Cordoue, 340.
Costumes de Confréries, 114.
Coupoles, 301, 305.
Couronnement des clochers, 425.
Croix — de Jésus-Christ, 379, 380, 386, 398, 407. (Voir *Signe du Christ*); — du Mont-Athos, 165; — stationales, 398.
Cruchon (M.), 103.
Cryptes, 215, 218, 467.
Cubicula des catacombes, 218, 219, 220.
Cupidité symbolisée, 196.
Cusson (Jean), 173.

Cuves baptismales, 465, 466, 467.
Cyrille de Jérusalem (S.), 74.

D

Damase (S.), 219.
Darcel (M. Alfred), 158, 308.
Dauphin, 317.
Découvertes archéologiques, 255, 501, 504.
Delisle (M. L.), 5.
Démon, 77.
Denier baptismal, 91, 92, 101.
Dessins, 338.
Diacres, 220.
Didron (M.), 152, 237, 339, 391.

E

Ecole — clunisienne, 250-253 ; — française 292.
Ecoles provinciales d'architecture romane, 411, 412, 414, 415, 418, 420.
Eglise de St-Démétrius, à Vladimir, 122.
Eglises — en bois, 299, 300, 303, 304; — russes, 143, 294, 296, 301, 308. — V. *Clochers* et les noms de lieux.
Elisabeth de Hongrie (Ste), 356.
Emaux, 336.
Epiphane (S.), 78, 79, 184.
Espagne, 459. Voir *Cordoue*, *Séville*, etc.
Esprit-Saint, 325. 354.
Etienne (S.), 15.
Etoiles, 317.
Evangile des vignerons, 22.
Evangéliaires, 400.
Evangélisation des Gaules, 491.
Exposition — internationale des sciences appliquées à l'industrie, 504; — universelle de 1878, 207, 237, 238, 253, 454-460; — d'un concours d'art chrétien, 490.

F

Farcy (M. L. de), 246.
Figures du Baptême, 313-322.
Filimonov (M.), 143, 305, 306.
Flandres, 282, 291.
Flèches, 425-436.
Fleury (M. Edouard), 461-471.
Fleuves, 317.
Florence, 334, 335, 340-
Foi (Ste), 351.
Foire de Séville (la), 120.
Forbes (M. Edward), 371.
Forgeais (M. Arthur), 250.
Fossores, 221.
Fresques, 142.

G

Gaîne ou fourreau de chartes, 238.
Gamurrini (M.), 100.
Genève, 335.
Geneviève (Ste), 387, 388, 389, 390.
Génie national des Russes, 126.
Georges (S.), 24.
Ghiberti, 283.
Giotto, 331.
Giralda de Séville, 112, 115, 119.
Gonnelieu (le R. P.), 173, 174.
Gravures. 274, 338.
Grèce, 327.
Grégoire de Nazianze (S.), 77.
Grégoire de Nysse (S.), 76. 77.
Grenade (Espagne), 121, 340.
Grimouard de Saint-Laurent (M. le comte), 315, 321, 324, 341.
Guéret (Creuse), 496.

H

Holbein, 237.
Hymnes, 92, 93, 97, 98.

I

Ichtus. V. *Poisson.*
Iconographie, 149, 150, 152. Voir *Baptême*, *Belette*, *Cappella*, *Symbolisme*, etc.
Iconostases, 303, 304, 310.
Ictis des Grecs, 180.
Idéal chrétien (de l'), 257-292.
Imitation de Jésus-Christ (de l') et de deux de ses prétendus traducteurs, 169-179.

Index bibliographique, 247-249, 497-499.
Inscriptions, 83, 88, 89, 221, 222.
Isabeau de Bavière, 208, 209.
Isidore de Séville, 184, 192.

J

Jacques-le-Majeur (S.), 26.
Janvier (M. A.), 243-244.
Jean-Baptiste (S.), 29, 323-343, 346, 348.
Jean-Chrysostome (S.), 80, 81, 82.
Jérome (S.), 81.
Jésus-Christ, 79, 95, 317, 318, 323, 378, 393. — Voir *Bain*, *Monogramme*, *Paralytique*, *Pêcheur*, *Poisson*, *Signe*, *X ou Chi*, etc.
Jeudi-Saint, 114.
Jongleurs symbolisés, 202.
Jourdain (Fleuve du), 318, 326, 328.

K

Kiev (Russie), 131, 138, 139, 146, 304.

L

Labarum constantinien, 100, 101.
Lactance, 72.
Lamennais (l'abbé de), 174, 178.
Larcin symbolisé, 196.
Légendes, 200.
Léon (Espagne), 501.
Licorne, 318.
Londres, 336, 341.
Longueur comparative de diverses églises, 105.

M

Madeleine (Ste) 345, 346.
Mallet (M. l'abbé), 493.
Malou (Mgr), 170, 171, 172.
Manuels imagiers. 153.
Marie, mère de Dieu, 18, 22, 349. — Voir *Assomption*, *Concours*, *Présentation*, etc.
Mathias (S.), 20, 21.
Médailles, 399.
Médard (S.), 28.
Mercredi saint, 111.
Michel-Ange, 286, 288, 289, 290, 308.
Milan, 341.
Miniatures de manuscrits, 140, 141, 158, 189, 191, 194, 203, 204, 205, 335, 336.
Moïse frappant le rocher, 318.
Monogramme du Christ, 74, 82, 84, 85, 90, 93, 96, 100, 101, 389, 391, 401, 402, 406, 408. — Voir *Croix*, *Signe*, *X*, etc.
Montanez (Jean), 106, 116.
Mont-Athos, 166, 167, 168, 327, 328, 482.
Monument des généraux Clément Thomas et Lecomte, 472-474.
Monumento du Jeudi Saint, 114.
Monuments bouddhiques, 238.
Monza, 341.
Mosaïques, 89. 155, 334-335.
Moscou, 131, 146, 147, 154.
Moscovie, 293 306.
Moyen-Age, 266, 268, 271, 272, 326. — Voir *Architecture*, *Art*, *Style*, etc.
Multiplication des pains, 319.
Munich, 341.
Musée — de Moscou, 153, 165, 166 ; — des Arts décoratifs, 502.
Musique religieuse, 486.

N

Nancy, 256.
Natalis (le père Jérôme), 338.
Naturalisme, 284, 290.
Nicolas, (S.), 12.
Normandie, 425, 428.
Norwége, 15, 25, 29, 344, 358.
Notation musicale, 485.
Notes de voyage, 31-48.
Novembre, 352, 353.
Novgorod, 131, 136, 138, 141, 146, 154.

O

Œufs de Pâques, 119.
Oiseaux palmipèdes, 319.

Oranté (l'), de l'antiquité chrétienne, 213-223.
Orfèvrerie, 339.
Origines de l'art russe, 127.
Ornements russes, 157-168.
Ostensoirs, 114.

P

Palais — de Justice de Rouen, 40 ; — du Trocadéro, 454.
Palmes liturgiques, 104.
Paques (Jour de), 119.
Paraboles, 187.
Paralytique guéri, 319.
Paris, 336, 342, 343, 426, 427, 504. — Voir *Exposition*, *Monument*, *Palais*, etc.
Parker (M. H.), 18, 19, 22, 30, 348, 354, 357.
Pasos, 106, 107, 108, 117.
Passage de la mer Rouge, 319.
Paulin (S.), 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 96.
Pêcheur, figure symbolique, 320.
Peintures, 283, 308, 326-334. V. *Michel-Ange*, *Raphaël*, *Représentations*, etc.; — des catacombes, 222; — russes, 148-157.
Périgord, 416, 424, 433.
Petit (Savinien), 438-453.
Phénix, 320.
Phidias, 260.
Pierre (S.), 20, 30, 317, 318, 347, 378, 392, 398.
Pise, 336.
Plans d'églises, 397.
Plantes, leurs noms populaires, 8, 9.
Poisson, figure de Jésus-Christ, 320-322.
Portails, 53, 54.
Portes — royales, 304 ; — saintes, 164.
Poussin (Le), 332.
Prague, 336.
Présentation au Temple, 279.
Processions — des Rameaux, 105; — espagnoles, 107, 109, 110, 113, 115, 117.
Proverbes agricoles, 6, 7, 8, 25.
Prudence, poète, 93, 94, 95, 97, 98, 99.

Q

Quicherat (M.), 50.

R

Rameaux (dimanche des), 104.
Raphael, 275, 278, 279, 280, 288, 289.
Ravenne, 335, 342.
Reims, 255.
Renaissance, 277, 278, 282, 284, 285, 286, 290, 329, 456.
Représentations du Baptême donné par S. Jean-Baptiste, 323-343.
Rhaban Maur, 201.
Rohault de Fleury (M. Georges), 240, 308.
Rollon, 37.
Roma Sotterranea, 213-223.
Rome, 328, 334, 336, 342, 343, 500. — V. *Catacombes*, *Cimetière*, *Crypte*, *Rossi (de)*, etc.
Rossi (M. J.-B. de), 83, 87, 90, 100, 212-223, 325, 379, 389, 394, 403, 407, 408, 500.
Rossi (M. Michel de), 223.
Russie, 122, 123, 131, 135, 136, 137, 150, 167. — V. *Art russe*, *Moscovie*, *Saint-Pétersbourg*, etc.

S

Saint-Georges de Lacoué et Saint-Fraimbault de Gabrone, 224-236.
Saint-Paul (M. Anthyme), 250, 494-496.
Saint-Pétersbourg, 147, 306.
Samedi saint, 118.
Sarcophages, 321, 378.
Savonarole, 285, 286.
Scandinaves, 10, 20, 138, 140.
Sceau du Christ, 78.
Sculpture, 145, 268, 283, 308, 339.
Sedulius, 383.
Seigneurs de Clermont-St-Georges, de St-Siviard et de La Chênuère, 224-230.
Semaine sainte (la), à Séville, 103-121.

Sépultures — franques, 255 ; — russes, 239.
Sérapis, 79.
Séville, 342. — V. *Semaine sainte.*
Sienne (dôme de), 240-242.
Signe de la croix, 376, 381, 389.
Signe (du) du Christ, 72-102, 376-408.
Slaves, 128, 129, 130, 148, 152.
Société — archéolog. du Midi de la France, 238; — d'Archéologie lorraine, 239 ; — de Saint-Jean, 292, 438, 475, 489 ; — des Antiquaires de France, 237 ; — des Antiquaires de l'Ouest, 239 ; — des Souvenirs de Jeanne d'Arc, 239; — des vieux textes russes, 481 ; — française de numismatique, 239 ; — indo-chinoise, 238. — V. *Association*, *Commission*, etc.
Somme-Tourbe (Marne), 255.
Soyez (M. Edm.), 245-246.
Stassov (M. Vladimir), 130.
Station lacustre, 501.
Statuaire, 135, 264, 268.
Statue de Pie IX, 253.
Statues habillées, 107.
Style — ogival, 263 ; — roman, 131, 411, 461. — V. *Architecture*, *Cathédrales*, etc.
Symbolisme, 315, 317, 318. — Voir *Belette*, *Iconographie*, *Figures*, etc.
Syrène, 322.

T

Tailliar (M.), 250.
Talmud, 198, 199.
Tapisseries, 343.
Temple de Sventovid à Arcona, 129, 130.
Terre-sainte, 137.
Thau, lettre hébraïque, 81.
Thomas (S.), apôtre, 14.
Thomas à Kempis, 169, 170, 171, 172.
Tiare, 23, 355.
Tours (Indre-et-Loire), 336.
Tours. — Voir *Clochers.*
Traducteurs (deux prétendus) de l'Imitation de J.-C., 173-179.
Travaux des Sociétés savantes, 237-239.

V

Val-de-Grace (Eglise du), 254.
Vassili Blagennoï (Russie), 294, 297, 300.
Vendredi saint, 116.
Venise, 329, 335, 336, 342.
Vieilarcy (Aisne), 464.
Viollet-le-Duc (M.), 263, 294, 296, 298, 301, 302, 310, 312, 417.
Vitet (M. Ludovic), 461, 463.
Vitraux peints, 337.
Vogué (M. de), 80, 305, 308.

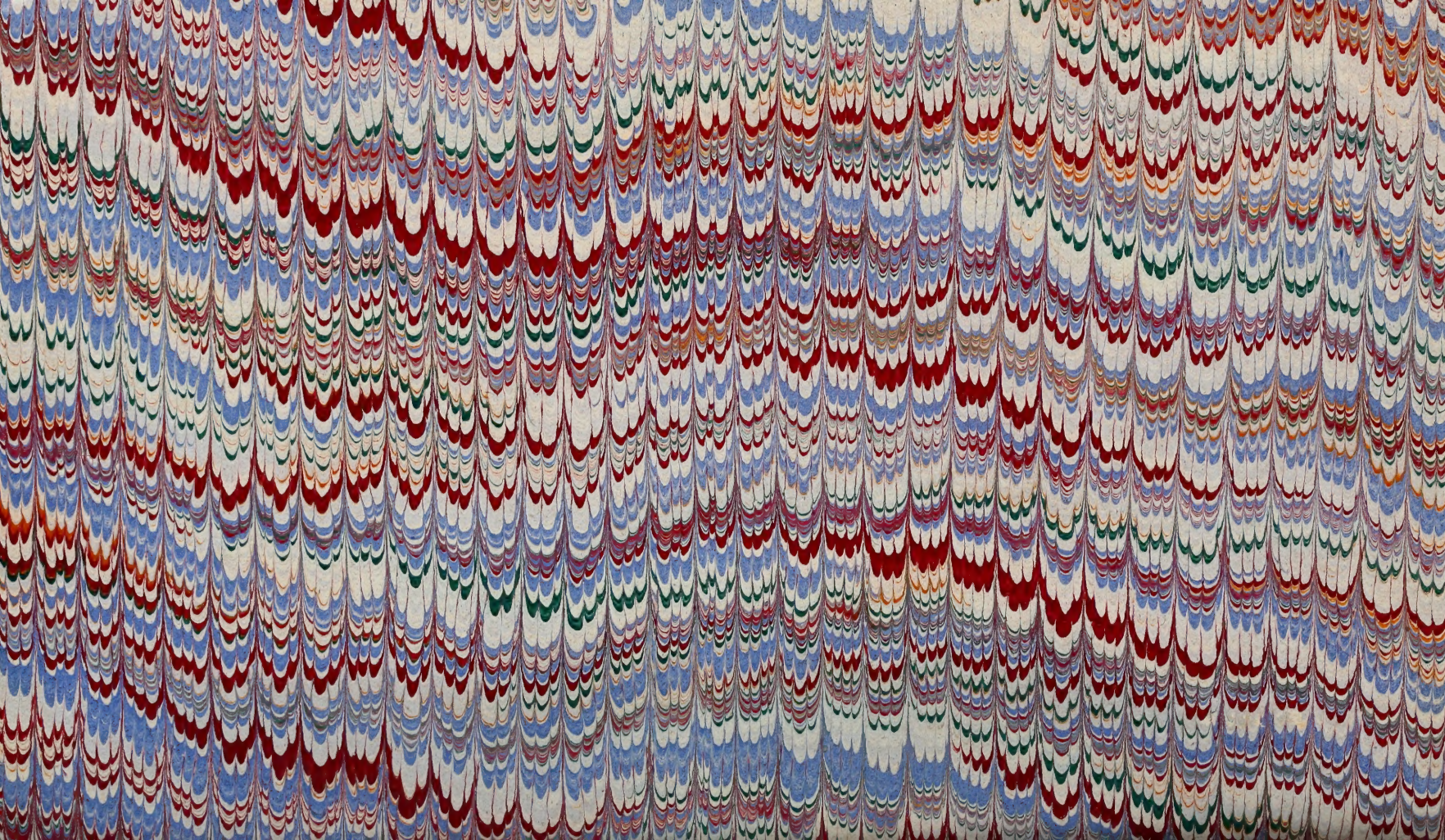
X

X ou *Chi*, monogramme du Christ, 74, 75, 78, 83, 85, 93, 95, 96, 377, 384, 389, 390, 396.

Z

Zénon (S.), 91, 92.
Zoologie mystique. —. V *Belette.*

Arras, imp. de la Société du Pas-de-Calais.
P. M. Laroche, directeur.



GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00112 8004